أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية



عبد الحليم حافظ : راوى عموم مصر

بريخت شاعرا / السينما الايرانية : بين النقل والعقل

سلامة موسى : آخر الموسوعيين / مارسيل بروست وفرويد :

كيف تحيا الحياة / (التفتيش) فى الجامعة الأمريكية وهنيدى /



نوفمبر ١٩٩٨
العدد ١٥٩

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى
التقدمى الوحدوى/ نوفمبر ١٩٩٨

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف للفنان:
محيى الدين اللباد

الغلاف للفنان:
عصمت داوستاشي

أعمال الصف والتوضيب الفنى:
مؤسسة الأهالى: عزة عز الدين / منى عبد الراضى / مجدى سمير / خالد عراقى

المراسلات : مجلة أدب ونقد /١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب "الأهالى" القاهرة/ ت ٢٩/٢٨/ ٥٧٩١٦٢٧ / فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

الاشتراكات (لمدة عام) ٢٤ جنيها / البلاد العربية ٣٠ دولارا للفرد - ٦٠ دولارا للمؤسسات / أوربا وأمريكا ١٠٠ دولار باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد.
الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات



أ

أول الكتابة

العلمانية مرة أخرى هى موضوع رئيسى فى عددنا هذا، إذ يقدم لنا كلاً من المفهوم والنشأة والممارسة الباحث الشاب الذى تفخر أدب ونقد بتقديمه لكم "أيمن فايد" والذى نتمنى أن نكون قادرين على اتاحة الفرصة له بالنشر والرعاية ليقدم كل ما لديه ويطور أدواته ، فما أشد حاجتنا لباحثين جدد يتسمون بالجدية والكفاءة وينشغلون انشغالاً حقيقياً ـ من القلب - بالقضايا الكبيرة فى حياتنا الفكرية ذات التأثير المباشر والقوى في تطورنا الاقتصادى والاجتماعى وينشغلون أيضاً بفتح افاق المعرفة العلمية أمام ملايين البشر الذين يتشوه وعيهم بانتظام وتتعقد أشكال تطلعهم وحركتهم للسيطرة على مصيرهم ..

كذلك؛ فإن العلمانية هى واحدة من قضايا النهضة الكبرى التى أفلح الرجعيون والمحافظون والوعاظ فى تشويهها فى وعى الجماهير. حين جعلوها مرادفا للإلحاد فنفر المؤمنون بل وامتشق بعضهم سيوف الجهاد ضدها لدرجة أن مناقشات طويلة ومضنية تدور حولها فى أوساط السياسيين بين الحين والآخر خاصة حين تبرز على السطح قضايا ملحة مثل قضية نصر حامد أبو زيد ، وليس نادراما تصل مثل هذه المناقشات إلى نتيجة يعتبرها البعض عاقلة ألا وهى إنه ليس من الضرورى أن تستخدم تعبير العلمانية فى أدبياتنا بعد كل ما أصابه من تشويه واقتران بالإلحاد وسط شعب مؤمن.

ولكن وجهة النظر الأخرى في المناقشة والتى غالبا ما تعبر عنها أقلية ترى العكس تماما، وتدعو لضرورة استخدام المصطلح كما هو والإلحاح عليه دون كلال وشرحه وتوضيحه لا كلما سنحت الفرصة وإنما فى كل وقت بهدف أن تتعرف عليه الجماهير على حقيقته وأساسه العلمى ويرى هؤلاء أننا إذا نجحنا فقط فى إثارة الشكوك لدى قطاع من الجمهور تشبع بالخطاب الدينى الوعظى المبسط إثارة شكوك ولو بسيطة حول صحة ما يلقنونه له عن العلمانية وكونها هى الإلحاد، إن النجاح فى زرع هذه الشكوك يمهد الطريق دون أدنى شك لبناء عقل ناقد ومتسائل لا فحسب حول العلمانية وحدها وإنما فى كل قضايا الواقع سياسية واقتصادية وثقافية..

العلمانية تفضى الاشتباك بين المقدس والدنيوى وتسعى لإنشاء دائرة سياسية لها منظومة قانونية شاملة ومستقلة ومنفصلة عن الدائرة الدينية.

وأريدكم معى أن تسألوا هذا السؤال الذى طرحه القائد الثورى الصينى الذى نظم ونظر لحرب الفلاحين ومسيرتهم الطويلة لتحرير الصين وإعلان الدولة الاشتراكية فيها فى منتصف هذا القرن:

"من أين تنبع الأفكار السديدة، أتنزل من السماء؟.. لا .. وهل هى فطرية فى العقل؟.. لا.. إنها تنبع من الممارسة الاجتماعية فى حقل الإنتاج ، والصراع

الطبقى والتجربة العلمية...".
أى أنها نتاج كفاح الجماهير من أجل صنع حياتها ، وإزاحة الاستغلال عن كاهلها وتطوير واقعها بصفة منتظمة والوصول أثناء هذه السيرورة الممتدة إلى تصورات ومفاهيم حول الكون ووضع الإنسان ودوره فيه.
ويؤكد لنا "أيمن" بعد استقصاء أن:
"العلمانية هى موقف من المعرفة يؤمن بنسبية الحقائق ، كما يؤمن بالبحث والاجتهاد العقلى فى كل القضايا التى تواجه الإنسان فى حياته بما فيها القضايا الدينية...".
ولعلنا سوف نكتشف بعد الدراسة والفحص أن لتأخرنا العلمي - وإذ العلم هو أهم الميكانيكيات للتقدم الحضارى ، هذه الميكانيكيات العاطلة جلها فى مجتمعنا العربى - إن لهذا التأخر علاقة وثيقة بهزيمة مشروع الإصلاح الدينى وإحباطه في كل مرة نهض فيها منذ "بن رشد" وحتى نصر حامد أبو زيد حيث لوحق فكر الإصلاح وطرد، فإنجاز الإصلاح الدينى كان سوف يعنى تأسيس العلمانية في بلداننا والتى كانت ستقضى حتما للقبول بدراسة الدين دراسة علمية كشرط لازم لتحديد موقف منه، بل ولتفعيل قيمه الكبرى مثل العدالة والرحمة فى حياتنا الاجتماعية دون قسر أو إرهاب .. وحيث تتحرر العقلية العربية من هروبها الدائم إلى الماضى والتصاقها به بحثا عن حلول لن توجد أبدا لمشكلات الحاضر.
إننا لو تأملنا متى بدأ انتكاس التوجه العلمي ومعه الدعوة للعلمانية وصعودها وعرفنا أن ذلك كله تبلور بقوة فى بداية السبعينيات مع طفرة النفط وتراجع تجربة التنمية المستقلة التى شكلت الأرضية الاقتصادية والاجتماعية لمواجهة المشروع الامبريالى الصهيونى .. وبدأت هوجة الانفتاح الاقتصادى التى طبعها الرئيس الراحل "أنور السادات فى مصر بطابع دينى فى صراعه من الجناح اليسارى الناصرى حين أعلن نفسه "رئيساً مؤمناً".
ومع وفرة النفط التى قال عنها محمد حسنين هيكل إنها استبدلت "الثورة بالثروة". وساندت طغيان الموجات الدينية المحافظة وسلحتها بالأموال والمقولات والذخيرة عاد التشكك العربى فى العقل والإنسان والعلم والطبيعة يطفو على السطح ولكن بأشكال جديدة، وتحت عباءات بالغة العصرية فى بعض الأحيان..." كما يقول المفكر الأردني الدكتور إبراهيم بدران.
هكذا سوف ننشغل على الدوام بقضية العلمانية كأساس للنهضة أو بالأحرى أحد الأسس التى بدونها لن يكون بوسعنا الدخول إلى العصر كقوة فاعلة ونحن مشد ودون بسلسلتين معا إلى الخلف، إحداهما للقوى المتسترة بالدين خاصة جناحها الظلامى الإرهابى المسلح، والأخرى لقوى الطفيليين والفساد التى تنهش اللحم الحي للبلاد وتفقرها ولا تفتح أمامها بابا للأمل.
كما نواصل فى هذا العدد قراءات متنوعة لتجربة وفكر سلامة موسى أحد رواد التنوير والعلمانية الذى جرى تجاهله باعتباره كذلك - وربما أيضاً باعتباره قبطيا - فيكتب لنا الدكتور رفعت السعيد عن أول الموسوعيين .. آخر الموسوعيين" الذى دعا مبكرا جداً للاعتماد على الذات .. لتحرير المرأة ..

للعلمانية والعقلانية والتنوير .. وظل على حد قول رفعت ممسكا بقلمه ، مستغلا كل ثقب إبرة يمكن أن تنفذ منه كلماته .. تماما كما نحاول نحن أن نفعل الآن.

وإن كان "سلامة موسى" قد رحل دون أن يتحقق حلمه الكبير.. فإننا نأمل نحن تلاميذه أن نحقق ولو جزءاً من هذا الحلم وإننا على ثقة من ذلك لا اعتمادا على قانون التطور الذى آمن به وذلك بعد أن أثبتت خبرة البشرية أن كل إنجاز عظيم يمكن أن ينتكس ، وإنما اعتمادا على ما نتطلع إليه بشوق ألا وهو فعالية القوى الاجتماعية صاحبة المصلحة فى إنجاز الحلم الكبير حلم التحرر الشامل والعدالة والمساواة .. هذه القوى التى هى هدف سعينا ، ووعيها النقدى هو أملنا.

ويقدم باحث شاب غمرنا فرح عميق حين وجدناه بيننا هو "أيمن عبد الرسول" شهادته كتلميذ "لسلامة موسى":

ألم أقل لكم إننا سوف ننتصر يوماً..

وتقدم لنا "نضال حمارنة" سيرة لعلاقة مؤسس التحليل النفسى "سيجموند فرويد بالنساء وكيف أن نهايات غالبيتها كانت مأساوية بطريقة أو أخرى..

ويعرف المتخصصون وغير المتخصصين أن "فرويد" هومؤسس ما يمكن أن نسميه اختزالاً بدونية النساء معتمدا على الأساس البيولوجي والاختلاف الفسيولوجى بين المرأة والرجل-الذى تحسده المرأة لأنه يمتلك قضيبا لا تمتلكه هى وقد اسمى العقدة بحسد القضيب.

وكما كتبت فى العدد الماضى ردا على الدكتور ماهر شفيق فريد فان المدارس الجديدة فى علم النفس والتحليل النفسي قامت بتقويض نظريات "فرويد" من أساسها وكشفت طابعها الميتافيزيقى الذى يتعلق بفكرة محورية من بنائه كله إلا وهى الارتباط الجذرى بين اللاوعى الإنسانى ومفردات جسده ولا يلعب المجتمع فى هذا الارتباط إلاّ الدور الثانوي. كما أن مفردات الجسد هى بدورها عناصر اجتماعية وليست مجرد أجزاء من تكوين بيولوجي.

وبينت النظريات الجديدة أن الدور المحورى فى تشكيل كل من الوعى واللاوعى هو للعلاقات الاجتماعية وأشكال السيطرة والقوة فيها.

وقالت إحدى الباحثات ساخرة لابد أن يحسد الرجل المرأة لأن لها أثداء لا يملك هو مثلها وأنها تستطيع أن ترضع الأطفال ويعجز هو.

وكتب "فرويد" فى إحدى رسائله يقول:

"فلو كان على مثلا أن أرى خطيبتى الحلوة واللطيفة منافسا لى لانتهيت حتما إلى مصارحتها قائلاً كما فعلت قبل سبعة عشر شهرا بأننى شديد التعلق بها وأننى أناشدها التخلى عن ميدان المعركة..."

بوسعنا أن نرى فى هذا النص لو تأملناه جيدا فكرتين أساسيتين الأولى هى روح المنافسة لحد العراك و التى اقتحمت ميدان العلم قادمة من علاقات ومثل المجتمع الرأسمالى القائم على المنافسة لحد القتل إذ تحركه المنفعة الخالصة بصرف النظر عن مردودها الإنساني، ولأن "فرويد" كان يتطلع إلى التفرد – وهو ما حدث – ويموت غضبا لو نسب لأحد غيره إحراز تقدم ما فى ميدان علمه ، وكان بذلك نموذجا فذا للعالم والباحث اللانقدى للرأسمالية، ولذا لم تخطر

على باله أبداً فكرة التعاون بينه وبين خطيبته التى تعمل فى نفس الميدان بدلا من المنافسة وتكسير العظام، ولو تأملنا قليلا فى الطريقة التى اشتغل بها ماركس وا نجلز مع بعضهما لوجدنا نموذجا مستقبلياً لتجاوز المنافسة.

أما الفكرة الثانية فهى شديدة الارتباط بالأولى وهى روح التملك التى تشكل أساسا مركزيا فى الرأسمالية حين يقصي خطيبته من ميدان المعركة كما سماها – وهى ليست إلا العمل العلمى والطبى – حتى لا تكون ندا له وتبقى دائماً أدنى كما تصور هو وكأنه فى كل عمله يقوم بعملية الإقصاء تلك بإقناعها أنه شديد التعلق بها .. والتعلق الذى يخاف موضوعه هو تعبير عن الرغبة في تملكه ، وموضوع التعلق هو خطيبته ذاتها أى المرأة التى شاء أن يستبعدها من ميدان عمله حتى ولو كانت هناك إمكانية أن تصبح مشاركتها له نوعا التكامل وتعبيرا عن الحب بالعمل المشترك.

وفى هذا العام نحتفل بأكثر من مئوية ميلاد لكاتب أو فنان عظيم ، وكنا منذ بداية العام نحاول أن نحصرهم لنقدم أكبر عدد منهم احتفالا ودراسة ، ووجدنا أننا سوف ندخل فى منافسة مع الدوريات الأخرى ثم عد لنا عن فكرة المناسبة لأن بريخت وسلامة موسى وتوفيق الحكيم على سبيل المثال يستحقون المزيد من الدراسة والكشف، وفى هذا العدد نقدم الديوان الصغير من شعر "بريخت" وسوف نضطر إلى تأجيل احتفالنا بتوفيق الحكيم حتى نقدم جديدا.

ويكتسب "بريخت" معنى إضافيا مع إسهامه العبقرى كشاعر ومنظر للمسرح الملحمى وكاتب لبعض أهم نصوصه.. هذا المعنى هو الصعود التدريجى مرة أخرى لقوى اليسار وأفكاره فى كثير من أنحاء العالم. وبريخت أول مؤلف مسرحى بعد "شكسبير" يستحدث شكلا مسرحيا جديدا يلائم عصر التطلع إلى الاشتراكية والسعى نحوها.

ورغم أن "بريخت" كان قد هرب من بطش النازية إلى أوروبا وأمريكا وهناك كتب بعض أفضل أعماله إلا أنه حين سنحت له فرصة للعودة إلى بلاده ألمانيا بعد سقوط النازية عاد وأسس "البرلز انسمبل" الفرقة

التى لعبت دورا مهما على الصعيد العالمى فى بلورة وتطوير أشكال المسرح الملحمى والمسرح السياسي.

وانتقد البيروقراطية والتسلط فى ظل الاشتراكية بدهاء حتى مات سنة ١٩٥٦.

إن سيرة "بريخت" ليست سيرة كاتب أو شاعر ومنظر كبير فقط بل هى أيضاً سيرة مناضل.

لا يعرف المصريون إلا أقل القليل عن السينما الإيرانية التى لفتت الأنظار لها فى المهرجانات العالمية وأدهشت الناس لأنها خارجة من تحت وطأة القيود الثقيلة لحكم الملالى وأشكال التزمت الدينى التى يفرضها، والمقال الذى ترجمه لنا "ممدوح شلبى" بالغ الدلالة على طبيعة التطور الإيرانى نفسه والذى أفضى إلى إلغاء فتوي الخميني ضد سلمان رشدى " والفنان واحد من أهم مخرجى هذه السينما التى سنشاهد بعض نماذجها فى مهرجان القاهرة السينمائى الدولى فى ديسمبر ١٩٩٨.. واسمه "محسن ماخمالباف" انتقل من الأصولية الدينية إذ كان فى شبابه معاديا للسينما بوازع دينى إلى التفتح والانتقاد وصولا إلى شكل

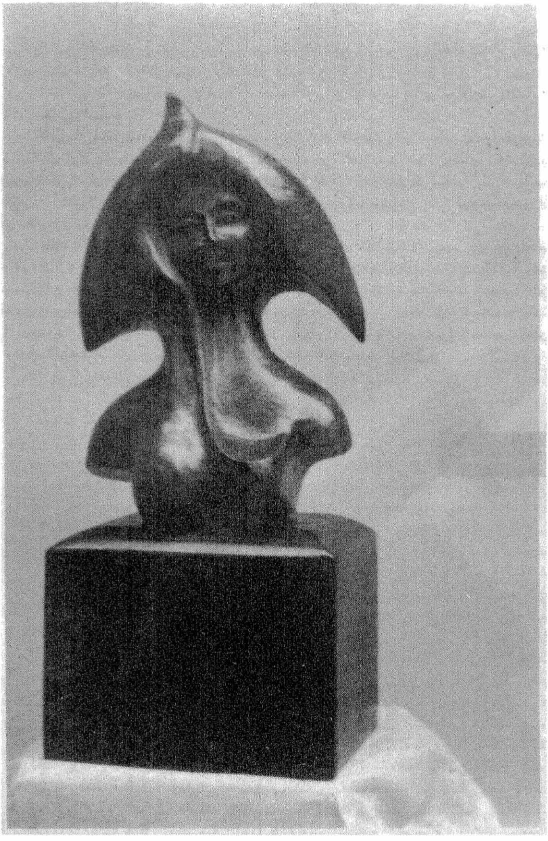
من الذاتية العلمانية التى تهتم بمشاكل المجتمع وقضاياه ولعله يكون انتقالا رمزيا سوف يلقى بظلاله بعد ذلك على المجتمع الإيرانى كله.

وربما يتيح لنا مهرجان القاهرة السينمائى أن نتعرف هذه المرة على السينما الإيرانية الجديدة.

وبمناسبة المهرجانات فقد فاتنا فى العدد الماضى أن ننشر قراءة الناقد "جرجس شكرى" لمهرجان المسرح التجريبى لأننا قررنا أن تكون المجلة بين أيديكم فى اليوم الأول من الشهر تماما، فلعل هذا الانتظام أن يغفر لنا استبعاد بعض المواد الأساسية والعاجلة .. وهو ما سوف نسعى إلى تجنبه من الآن فلاحقاً..

أما القصة البديعة التى ترجمها لنا الصديق طلعت الشايب "هوس العمق" لباتريك زوسكيد" صاحب رواية العطر، فهى لشدة أهميتها تحتاج لكتابة نقدية مستقلة وخاصة لأنها تطرح ببساطة غلابة وجمال أسر قضية من قضايا النقد الحديث ومصطلحاته ، وتصفع بسخرية هؤلاء الذين اختاروا باسم العمق والتجديد "النصب على القارىء العادى ودمروا مواهب كثيرة وضللوا أخرى، وسوف أتوقف الآن خشية أن يكون ما أكتبه خاليا من العمق.

المحـــررة



ن

نص

السعادة!!! أية فرحة ثقيلة*

فريدة النقاش

إننى حقا سعيدة..

هكذا صحت قبل ما يزيد على ثلاثين عاما، إذ كنت أتمنى من كل قلبى أن ألد بنتا، وحين جاءت «رشا» وجدتنى حقا سعيدة، كان عالمى الصغير متماسكا وقد اكتمل بها الآن، زوج أحبه، وطفلة جميلة حلمت بصورتها وجدّلت ضفائرها، وعمل مستقر ومشروعات كبرى على الصعيدين الوطنى والشخصى.

«عبدالناصر» يحكم مصر، والاتحاد السوفيتى قوى وسند لنا، وعبدالناصر يقول لنا - دون أن نجادله - لقد نجحت الخطة الخمسية الأولى وسوف نشرع فى الثانية، وحينها سوف يكتمل «السد العالى»..

كان الكفاح المسلح قد بدأ وبانت «فلسطين» على مرمى حجر.

كانت سعادتى كاملة حينذاك كأنما أحلق فى فضاء بديع ومفتوح.

وربما لأن حظى قليل انقلبت الأمور بسرعة.

فبعد عامين فقط من ولادة رشا والكفاح المسلح معا. حملت ابنتى التى كان تقترب من عامها الثالث، حملتها على ظهرى من مساء القاهرة الذى لونه الرصاص وملأته الأسئلة. لم تكن المدينة قد

---

* طلبت جريدة «الاتحاد» العربية التى يصدرها الحزب الشيوعى «راكاح» فى إسرائيل من رئيسة التحرير أن تكتب عن السعادة فكان هذا النص.

استكملت دهان زجاج شبابيكها بالأزرق. كنت أبكي وأهتف مع المتظاهرين الذين لم أعرف كيف تنادوا بالآلاف ليملأوا الشوارع والميادين غير آبهين بالخطر، كان طريق الإسرائيليين إلى القاهرة مفتوحا ولم يعرف أحدنا أننا كنا نحميها بأجسادنا، ولو عرفنا لحميناها بأجْسادنا.

وكأنما تلقى الجميع فى لحظة واحدة إشارة سرية من بطلنا المأساوى الجريح.. قال لنا وهو يغالب بحر الدموع:

لقد هزمنا وأنا المسئول وسوف أرحل.

فصحنا جماعة: لا. لن ترحل.. فنحن مسئولون معك.

بدا لى الشعب يتيما وأنا أحمل ابنتى وأبكى، وكل منا يشعر أن هزيمة عبدالناصر هى هزيمته الشخصية. ألح علىّ فى ذلك الحين مشهد لا أنساه من طفولتى الأولى حين حملنى أبى - الذى كان نادرا ما يفعل ذلك - حملنى وبكى قائلا:

- لقد ضاعت فلسطين.

لم يكن ٩ يونيو ١٩٦٧ مساء صيفيا بل ليلا حالك السواد، ضاعت فيه سعادتى، ولم أجرؤ منذ ذلك الحين أن أقول بفرح: ياه كم أننى سعيدة.

وقد تعلمت من فداحة الهزيمة الارتياب فى حقيقة العبور فى أكتوبر ١٩٧٣، وأن أكبح أشواقى وسعادتى التى كانت قد شحت. ففى كل الأفراح كبيرة وصغيرة تخايلنى هذه الغصة التى لم أفقد طعمها على مر السنين.

وكان علىّ أن أقاتل بالمعنى الحرفى للكلمة لانتزاع لحظات السعادة انتزاعا.

من ضحكات حفيدىَّ «ندى» و«أحمد» أشعر أن العالم يتجدد وأهتف للحظة تحيا الحياة.

حين تفاجئنى ورقة جديدة نابتة فى شجرة كنت أظنها ماتت فإذا بها تهزم الموت.

حين تنجح امرأة بسيطة فى فك الخط وتفرح بكتابة اسمها فى فصل لمحو الأمية أقامه الحزب.

فى ابتسامة عابرة لصغيرة تشاكس أمها مختبئة خلف جدار وعيناها تتفجران شقاوة وخبثا بريئا.

فى رائحة تهب فجأة فأقول لنفسى إنه طبيخ أمى.

فى لحظة استعصاء الكتابة التى أسأل نفسى طيلة الوقت عن جدواها، ثم يكون انبثاق الفكرة وتبلورها وخلق كلماتها سعادة خالصة، ويحل وئام مع نفسى للحظة لكنه لا يدوم لأن ذلك الطعم المثابر الذى أخذ يلح أكثر منذ سقوط التجربة الاستراكية الأولى يظل يلازمنى.

أدهش للحظة حين أسمع أحدهم يقول:

الاتحاد السوفيتى السابق.. يسقط قلبى وأشعر أننى خائرة القوى أتهاوى.

أنتمى لهذا الصنف من البشر الذين تكتمل سعادتهم حين يوجهون جل طاقاتهم خارج ذواتهم، ولكن تبقى شرارة القلق الروحى مشتعلة أبدا فى مكان ما من ذاتى، فأظل أحسد هؤلاء المؤمنين الواثقين من مصيرهم الشخصى ومصير العالم على السواء فى كل الظروف لأن الخير بيقينهم قد فاز مسبقا من أزل.

لا أنتمى لتلك النفوس المطمئنة الراضية الموعودة بالنجاة المحققة من شرور الدنيا وعقاب الآخرة، والتى تتحقق سعادتها فى الانتظار الآمن ولا تعرف القلق، وتتقبل العالم على علاته صابرة فى سلام

مع نفسها وتناغم مع الدنيا بكل ما فيها.

في مسرحية للكاتب الألماني «زيجفريد لينتس» يدفع عمدة المدينة بأهلها دفعا إلى «وادي السُعداء»، والانتقال من حالة الإبصار إلى العمى الكامل هو شرط العيش في هذا الوادي الذي يضع كل فرد فيه غمامة على عينيه يبلغ تأثيرها القلب فيطول العمى كلاً من البصر والبصيرة وتكتمل السعادة، ويكون الشقاء للمبصرين.

لم أستطع أبدا أن أغمض عيني، ووجدتني في غالب الأحيان مثل المبصرين التعساء واقعة بين فكي كماشة.. بين اللامبالين السعداء من جهة، والاستبداد الذي يعتمد عليهم من جهة أخرى فيولد شقاء معمم.

الآن فقط وأنا أكتب هذه الكلمات أعرف لماذا بقي معي دائما هذا البيت من شعر المتنبي:

وسوى الروم خلف ظهرك رومٌ

فعلى أي جانبيك تميل

وهذا المقطع من «أمل دنقل» الذي جاء بعد المتنبي بألف عام ليقول لنا:

لا تحلموا بعالم سعيد

فخلف كل قيصر يموت

قيصر جيد

***

السعادة.. السعادة.. يبدو السؤال مدهشا.. هل أنت سعيد؟ كأنه فرحة ثقيلة.. فمن ذا يا ترى بوسعه أن يقول بثقة إنه سعيد وهو منغمس في هذا العالم وفي زمن يلوح فيه الشقاء الإنساني كأنه قدر محكم.

ومع ذلك سوف نظل ندق على جدرانه، ونحفر بدأب لتنفتح للنور ثغرة تضيء ظلام العالم. تبقى السعادة اشتغالا دءوبا، لا أتوقف عن ابتكارها. وأظل أحلم وأنشد انسجاما يدوم خارجة - خلسة - من دوامة الخطر المحدق بكل أحلامنا الكبيرة، وتكون السعادة هي هذه التفاصيل التي أنسجها ولو بخيوط «بنيلوبي» على مدار الزمن.. فأبني وطنا بديلا عن الوطن المهان، وزمنا بديلا عن الزمن العقيم، وحلما بديلا عن الذي راح.

العلمانية
(المفهوم ـ النشأة ـ الممارسة الاجتماعية)

أيمن فايد

فى البدء كان التساؤل..إن صح هذا الافتراض فى عموميته، أمكن انسحابه بشكل خاص على مفهوم العلمانية Secularism، ويصبح تساؤلنا عن كُنه المفهوم ومدلوله أمرا بديهيا، على الرغم من أننا قد أصبحنا الآن على مشارف القرن الحادي والعشرين.

والواقع أن «العلمانية من حيث المفهوم فى الفكر العربى الحديث، تفتقر إلى تعريف علمى موضوعى لا ينقاد إلى متاهات الأيديولوجيا(١)، وربما كان هذا هو السبب الرئيسى فى «أن الفهم السائد للعلمانية فى أوساطنا المثقفة وغير المثقفة، المؤمنة بالعلمانية والمناهضة لها، هو فهم سطحى جدايقوم على تعريف العلمانية بالأغراض التى استهدفت تحقيقها الحركة العلمانية فى الغرب»(٢). وهو فى الحقيقة فهم يختزل العلمانية كمفهوم فى أحد سياقات نشأته دون محاولة البحث العميق عن جوهره الحقيقى، هذا البحث الذى يمكن أن يسهم فى تحقيق التراكم المعرفى اللازم للتوصل إلى تأويل مناسب للعلمانية، يمكن أن نستفيد منه ونستند إليه.

ما العلمانية إذن؟ قد يتفق القارئ معى على أن الإجابة عن هذا التساؤل تبدأ من البحث فى المصطلح ذاته، أى من مصطلح علمانية Secularism ومدلوله اللغوى. وهذا ما سأحاول إيضاحه فيما يلى:

العلمانية لغويا

«يرتبط مصطلح «العلمانية» بتاريخ الحضارة الغربية ارتباطا وثيقا، نشأة ومفهوما»(٣). أى أن

مصطلح العلمانية Secularism، هو مصطلح غربى النشأة فى الأصل، وعندما تم تعريب المصطلح، اختلف المفكرون العرب على الترجمة الصحيحة له، فهل هى عَلمانية (بفتح العين)، أم عِلمانية (بكسر العين) ؟!

وبالرغم من وجود عدد من المؤلفات فى المكتبة العربية تعتمد مصطلح (علمانية) بكسر العين فى متونها، إلا أننى أستخدم مصطلح (عَلمانية) بفتح العين فى هذه الدراسة. فمصطلح «علمانية مشتق من «عالم» وليس من «علم» والطريقة الصحيحة للنطق به بفتح حرفى العين واللام معا »(٤)، و« ثمة اتفاق حول اعتبار العَلمانية (بفتح العين) مرادفة لمصطلح Secularisation بالفرنسية»(٥)، ومصطلح Secularism بالإنجليزية المستقى من «الكلمة اللاتينية Seculum التى تعنى لغويا الجيل من الناس، والتى اتخذت بعد ذلك معنى خاصا فى اللاتينية الكنسية يشير إلى العالم الزمنى فى تميزه عن العالم الروحى»(٦).

أما لفظ علمانية (بكسر العين) فهو مُشتق من Science، ويُعد مصطلح Secularism هو المقابل له فى الإنجليزية ويعنى «النزعة العلمية» أى الاعتقاد «فى العلم من حيث مقدرته على حل جميع المشاكل، وتطبيق الطريقة العلمية فى جميع حقول المعرفة البشرية، بل وبقدرته على أن يتنبأ بسير السلوك الإنسانى، وأن يتحكم فيه كما يقر (هذا الاعتقاد) بأن فى استطاعة العلم أن يمد الإنسان بفلسفه شاملة» للحياة(٧).

على أية حال، قد يمكننا «حسم العلاقة بين العَلمانية (بفتح العين) والعلمانية (بكسر العين)، بأسبقية العَلمانية على العلمانية، ذلك أن لفظة العلمانية كان اشتقاقها من العلم (كما رأينا)، أما العَلمانية فهى أشمل وأقدم لأنها اقترنت بالعالم، أى بالمحيط البشرى المترامى فى هذا الكون المتسع، وتتفاعل الكلمتان فى الانتصار للعلم ومقولات العقل(٨)».

وهناك مصطلح آخر يتداخل لغويا ومفهوميا مع مصطلح العلمانية، ألا وهو مصطلح «اللائكية LAicism» بل إن هناك البعض من المترجمين العرب يترجم LAicism بالعلمانية* لاسيما «المترجمون الشوام قديما حيث كانوا يستعملون لفظ العلمانية كترجمة للكلمة الفرنسية LAique أو الإنجليزى LAicism»(٩)، والحقيقة أن «البلدان الكاثوليكية.. استخدمت عبارة اللائكية Laicite (التى انتحلتها اللغة التركية فى عبارة Laiklik) المشتقة من العبارتين اليونانيتين Laos، أى الناس، وLaikos ، أى عامة الناس فى تميزهم عن الأكليروس*) كبديل لكلمة Secularism التى شاع تداولها أكثر فى البلدان البروتستانتية. وسأحاول فض هذا الاشتباك المفهومى من خلال التعرض بإيجاز شديد لمفهوم اللائكية LAicism فى السطور القليلة التالية.

اللائكية LAicism :

«يذهب لوبى كابيرو Louis Capereau) مؤلف كتاب «الغزو اللائكى» إلى اعتبار اللائكية نزوعا إلى الاستقلال الكلى أو التحرر الفعلى من التفكير الكاثوليكى»(١٠). ممثلا فى تدخل رجال الكنيسة الكاثوليكية فى شئون الدولة بشكل سافر، بل ومهين أيضا، إلا أن اللائكية ليست «كما يتبادر إلى الذهن، هى الفصل بين الدين والسياسة فقط، وإنما فهمها مفكرو أوروبا خصوصا فى

القرن التاسع عشر على أنها تكريس للقطيعة بين البُعد الدينى والقضاء الوضعى، وبينوا أنها مبدأ عقلانى يدعو إلى الاستقلالية التامة للدولة والأمة عن المسلمات الغيبية، وكان الهدف من ذلك جعل الإنسان هو المسئول الأول والأخير عنْ مصيره فى الدنيا، واعتبار التدين أمرا لا يهم إلا صاحبه، وأن ثمة قانونا يخضع له الجميع منذ ولادة كل فرد، فلا فرق بين متدين وغير متدين، مثلما نادت بذلك الثورة الفرنسية، ولعل (برتراند رسل Bertrand Russell) قد طرق هذا المعنى فى كتابه «الدين والعلم» حينما وضح أن اللائكية تعنى القانون الذى يهدف إلى «أن يكون كل إنسان سيداً لنفسه»(١١).

ما العلاقة إذن بين اللائكية LAicism والعلمانية Secularism؟.. ربما أمكننا اعتبار أن «اللائكية تجسد الجانب العلمى والسياسى للعلمانية، وقد أصبحت (اللائكية) فى القرن التاسع عشر، فضلا عن ذلك تيارا فكريا قويا، وموجة ذهنية نشطة، استقطبت الاهتمام وأصبحت لها نواديها ومؤلفوها والمدافعون عنها، وقد خاض أنصارها من أهل السياسة والفكر صراعا مريرا ضد الكنيسة والبابا»(١٢). كما أن اللائكية «بما كرست من أنشطة ومصادمات وصراعات فى المجتمع الأوروبى، هيأت الأرضية الملائمة لعلمنة المجتمع فى شتى مجالات الحياة، إلا أن لائكية النصف الثانى من القرن التاسع عشر فى أوروبا لا تعنى فى الحقيقة الإلحاد»*.

وقد كان اللائكيون من أشد المعادين للكنيسة ولممارسات البابا، معتبرين العبادة علاقة تجمع بين الخالق والمخلوق* (فقط ودون حاجة لوسيط)، وظلت الدولة محايدة، إلا أن الكثير من دعاة اللائكية من تمردوا على الكنيسة، وحتى الذين تحاملوا على الدين واعتبروه قيدا (على الإنسان) إنما قصدوا من وراء ذلك الكنيسة، ولكن هذا التيار اللائكى فى غضون هذا القرن خصوصا النصف الثانى منه أصبح أكثر أريحية فى علاقته بالدين، خصوصا بعد التطور الكبير فى مجالات علم اجتماع الدين Sociology of Religion»(١٣).

فيما سبق ألقيت الضوء على مفهوم العلمانية Secularism لغويا، كما حاولت فض الاشتباك المفهومى بين العَلمانية (بفتح العين) والعلمانية (بكسر العين) Secularism واللائكية LAicis، وربما كنا متهيئين الآن للدخول إلى لُب مَفهوم العلمانية ذاته، فى محاولة للإجابة عن تساؤلنا فى بداية هذه الدراسة.. ما العلمانية؟

ما العلمانية ؟

«العلمانية Secularism ولدت (نشأت) فى أوروبا المسيحية قبل الحديثة بهدف مكافحة التأثير المُعَوق للكنيسة على الحيز السياسى وعلى الحياة الثقافية»(١٤). ويمكننا اعتبار العلمانية بمثابة «حركَة توجه المجتمع نحو الاهتمام بالأمور الدنيوية والحياة المعاشة على الأرض. ففى حقبة العصور الوسطى كان هناك ميل قوى من جانب الشخصيات الدينية لاحتقار الأمور الإنسانية، والتركيز على التوسل لله من أجل الحياة الأخرى (ما بعد الحياة)، وكرد فعل لهذا الميل أو النزعة القروسطية ظهرت العلمانية فى وقت عصر الإصلاح (Renaissance) والنهضة العلمية (من منتصف القرن الرابع عشر حتى القرن السادس عشر) فى أوروبا، وكرست نفسها (العلمانية) فى سبيل تنمية النزعة

الإنسانية Humamism، وعندما بدأ اهتمام الإنسان يزداد بالثقافة الإنسانية، وبدأ يعتقد فى إمكانية تحقيق أهدافه فى هذا العالم المعاش، ازدادت العلمانية تقدما ورسوخا »(١٥)، حيث بدأت فاعلية العلمانية فى الوضوح والنمو فى القرن السابع عشر*.

«وبعد (جورج ج. هوليواك Gcorge J. Holyoake) هو أول من صاغ النظام الفلسفى العلمانى فى حوالى عام ١٨٤٦ بانجلترا. وكانت دعوته الأولى إلى حرية التفكير، فيكون لكل إنسان الحق فى أن يفكر لذاته، والدعوة إلى حق الاختلاف فى الآراء حول كل موضوعات الفكر، كما تطالب العلمانية أيضا بحق الأفراد فى مناقشة كل الأسئلة الحيوية، كمفهوم الإلزام الخلقى، ومسألة وجود الله، وفساد الروح، وسلطة الضمير»(١٦).

كما «يمكن أيضا تعريف العلمانية بأنها نزعة استقلالية بشرية انبنت على الانسلاخ عن سيطرة المفاهيم الدينية المسلطة على الإنسان، هذا الانسلاخ الذى جاء كرد فعل للفكر الكنسى الذى اضطهد العلماء وأهل الرأى المخالف. ويرى ج. ويل - أحد مؤرخى العلمانية - «أن العلمانية تنطوى على مفهوم فلسفى يتعلق باستقلال العقل فى قدراته. ومن هذا المنطلق تصبح العلمانية مظهرا بشريا يعود إليه الإنسان فى كل ما يربطه بمحيطه البيئى والبشرى والمعرفى، مع الاعتماد على ملكاته البشرية الذاتية»(١٧).

ويشير فضل شلق أن «العلمانية مفهوم يرى أن الدولة والمجتمع يجسدان علاقات إنسانية، أى بين البشر وليس علاقات دينية، أى بين البشر وربهم، فالدولة والمجتمع العلمانيان هما حاصل علاقات إنسانية واقعية، وليست انعكاسا لإرادة إلهية، والبنية الاجتماعية العلمانية تتكون كعملية «Process» من خلال وفى إطار النشاط الإنسانى، وأنها (العلمانية) تفصل الدين عن الدولة، كماتفصل بين الممارسة الدينية والممارسة السياسية»(١٨).

وعند «بيتر برجر Peter Berger» أن العلمانية تتحقق واقعيا «بخروج قطاعات تابعة للمجتمع والثقافة عن سلطة المؤسسات والرموز الدينية»(١٩).

من هذا السرد السابق - شديد الإيجاز - لمفهوم العلمانية عند بعض المفكرين الغربيين والعرب*، يتراءى لنا أنه على الرغم من شيوع البعدين الثقافى والإنسانى فى هذه التعريفات، إلاأن هناك بعدين آخرين محوريين فى مفهوم العلمانية هما البُعد الدينى وبُعد الدولة بحيث إننا لا نستطيع فصلهما عن مفهوم العلمانية، لذلك سنعرض فيما يلى طبيعة العلاقة بين العلمانية والدين، وكذلك لأهم سمات الدولة العلمانية.

أ - العلمانية والدين

«مصطلح علمانى Secular - وهو المصطلح المنبثق عنه مصطلح العلمانية Secularism - يشير بمعناه العام فى العلوم الاجتماعية إلى كل ما هو واقعى، ومدنى، وغير دينى، وذلك تمييزا له عن الأشياء الروحانية. وقد استخدم هذا المصطلح «هوارد بيكر» كمقابل لمصطلح آخر هو المقدس Socred»(٢٠).

والحقيقة أن التراث السوسيولوجى (علم الاجتماع) يمدنا بالعديد من الرؤى التى تحدد طبيعة

العلاقة بين ما هو علماني (دنيوى) وما هو دينى (مقدس)، فنجد «اميل دوركايم» - على سبيل المثال - فى كتابه «الصور الأولية للحياة الدينية».. يبلور لنا أحد أشكال العلاقة الانفصالية بين ما هو علماني Secular، وبين ما هو مقدس Sarted بشكله البدائي، فقد «درس دوركايم النشاطات الاجتماعية لقبيلة «الآرونتا» البدائية فلاحظ أن حياتهم تنقسم قسمة عادلة إلى جانبين: الأول علماني Secular يتمثل فى انقسام العشيرة إلى مجموعات صغيرة من الأفراد حيث يمارسون حياتهم الخاصةسعيا وراء قضاء مطالبهم وحاجاتهم. أما الجانب الثانى (المقدس Sacred) فيتمثل فى التجمعات الدورية المقدسة للعشيرة التى تعمل على تنظيمها لتحقيق سيادة الجماعة»(٢١) على الفرد.

و«يشير المقدس Sacred - فى رأى دوركايم - إلى كافة الأشياء التى يحددها الإنسان ويعزلها عن غيرها، نظرا لطبيعتها الخاصة، وهى تتضمن المعتقدات الدينية والطقوس والمعبودات ، بل هى تتسع لتشمل أى شىء اصطلح اجتماعيا على أنه يتطلب معالجة دينية خاصة، ويضيف دوركايم إلى ذلك حقيقة أخرى، «فدائرة الأشياء المقدسة لا يمكن أن تتحدد مرة واحدة، لأنها تختلف فى مداها اختلافا يتوافق مع المقدس Sacred وهو ذلك الذى لا يمكن أن يمسه العلماني Secular، لأن له حصانة خاصة، وقد تختلف الأشياء المقدسة أو العلمانية وفقا للزمان وللمكان، لكن هذا التمييز يظل مع ذلك يفرض نفسه على سلوك الإنسان، ويجبره على اتباعه»(٢٢).

الدين بذلك «فى نظر دوركايم نسق من المعتقدات والممارسات المتصلة بالأشياء المقدسة Sacred تمييزا لها عما هو علماني Secilat»(٢٣)، ويتضح من ذلك أن «إميل دوركايم» يرى أن الدين (المقدس) له طبيعة خاصة مفارقة عما هو دنيوى (علماني)، وأن هذه الطبيعة المفارقة، هى ما تُعلى من شأن الدينى (المقدس)، وتزيد من قدسيته وتساميه عن كل ما هو علماني (دنيوى).

أما إذا توقفنا أمام الخطاب الماركسى، فسنجد أن ملاحظة ماركس المحورية حول موضوع الدين أنه يستخدم من قبل الطبقة المسيطرة استخداما ذرائعيا، بهدف تبرير الوضع القائم، لتحقيق المزيد من السيطرة على سائر الطبقات المسيطر عليها وتتبلور هذه الرؤية الماركسية للدين من خلال قول «فردريك إنجلز» «إن المسيحية*.. وفى مرحلتها الأخيرة.. أصبحت أكثر فأكثر ملكا للطبقات الحاكمة وحدها تستخدمها كمجرد وسيلة للحكم، ولجاما للطبقات السفلى، وفى هذه الحالة تستخدم كل طبقة من الطبقات الحاكمة دينها الخاص.. أما قضية معرفة ما إذا كان هؤلاء السادة أنفسهم يؤمنون بدينهم أم لا، فهى قضية لا ترتدى أية أهمية»(٢٤).

ووفقا لما يراه ماركس أنه يمكن تحقيق الاعتاق الدينى للإنسان وتحريره من المخاطر (الاستخدام الذرائعى للدين) عبر التحرير السياسى له (أى فصل الدين عن السياسة) وهذا يستلزم بناء ثقافيا علمانيا Secularizarion»(٢٥)، أو بعبارة أخرى ينبغى توفير مناخ ثقافى - بالمعنى الأشمل - علماني ينفصل من خلاله الدين عن الاستخدام السياسى له.

وعلى الرغم من السطور السابقة التى لايفهم منها وجود أى تعارض جوهرى بين العلماني والعلمانية وبين الدين (المقدس) فى حد ذاته، إلا أن «العلمانية غالبا ما يُنظر إليها كما لو كانت ضد المسيحية وضد الديانات»(٢٦). وهذا غير صحيح، فالعلمانية «لا تتعارض مع الدعوة المسيحية

(أو الدينية عموما) لكنها تصر على الدعوة إلى استقلالية المقدس (الديني) عن العلماني»(٢٧). صحيح أن «العلمانية في نشأتها، كانت حركة فكرية ضد التفسيرات الكنسية الحرفية المغلقة للمسيحية، وضد سيطرتها وهيمنتها على شئون الدولة والمجتمع»(٢٨)، إلا أن هذا لا يعني على الإطلاق إمكانية تأويل العلمانية على أنها ضد الدين (المقدس) بصفة جوهرية «فالعلمانية في جوهرها ليست سوى التأويل الحقيقي والفهم العلمي للدين»(٢٩). من حيث ما سبقت الإشارة إليه من طبيعة متسامية للدين (المقدس) تجعله في مرتبة أعلى ومنفصلة عن العلماني والدنيوي).

ب - الدولة العلمانية

«العلمانية مفهوم يرمي إلى أن الدولة والمجتمع يجسدان علاقات اجتماعية وليست علاقات دينية، والعلمانية لا تلغي الدين ولا الممارسة الدينية، بل تخرج السياسة والتنظيم الاجتماعي من حيز الممارسة الدينية كما تخرج الأخيرة من الحيز الاجتماعي والسياسي بمعنى أنها تقوم على فكرة فصل الدين عن الدولة»(٣٠)، وبعبارة أخرى أدق، «العلمانية.. تحرر الدين من قيود الدولة وتحرر الدولة من قيود رجال الدين»(٣١).

ويمكننا تعريف «الدولة العلمانية (المدنية).. Secular (civil) state» بأنها الدولة التي تنتقل فيها سلطات الحكم والإدارة والتشريع والتعليم، من المؤسسات والمحافل الدينية إلى الهيئات المدنية (العلمانية) الخالصة»(٣٢)، والتي تحاول بدورها تنظيم شئون المجتمع وفقا للأساليب العلمية بما يكفل «توفير الرفاهية للمجتمع بأكمله في وطن يمكن للناس أن يلتقوا فيه كمواطنين، دون أي اعتبار للفروق في العنصر أو.. العقيدة»(٣٣)، فالدولة العلمانية Secular state.. لا ينص دستورها على دين أو مذهب معين تتبعه حكومتها، ويتساوى مواطنوها على اختلاف عقائدهم الدينية في جميع الحقوق»(٣٤).

كما «تقر العلمانية بحرية المواطنين الدينية، وتحترم في كل إنسان حقه الجوهري في اختيار الحقيقة التي تنير حياته، مادامت لا تتعارض مع النظام العام (للمجتمع)»(٣٥)، «فالعلمانية في جوهرها العميق ترادف حرية الاعتقاد والتعبير»(٣٦).

«ويعود استخدام مصطلح الدولة - بمعناها العلماني الحديث - إلى المفكر الإيطالي الشهير «ميكيافيللي»، فالدولة عنده سلطة إقليمية علمانية، تدوم وتبقى برغم تغير الحكومات المفردة»(٣٧)، وبرغم التخلي عن تأييد الكنيسة الكاثوليكية لها، بخلاف ما كان يحدث في العصور الوسطى بأوروبا الإقطاعية.

و«في عام ١٩٦٥ صدر كتاب لـ« هارفي كوكس» عنوانه «المدينة العلمانية Secular Tawn» دار عليه جدل حاد، وقد نشر هذا الجدل في كتاب بعنوان (جدل حول المدينة العلمانية) عام ١٩٦٦. وقد أشار كوكس إلى أن العلمانية، تعني انتقال المسئولية من السلطة الكنسية إلى السلطة السياسية.. فلا أحد يحكم بالحق الإلهي في المجتمع العلماني»(٣٨).

على أية حال، يمكن تلمُس أسس الدولة العلمانية فيما يلي:

أولا: إن حق المواطنة هو الأساس في الانتماء، بصرف النظر عن أي عنصر آخر مثل الدين،

والجنس، والنوع.. إلخ.

ثانيا: إن الأساس في الحكم للدستور، الذي يساوي بين جميع المواطنين، ويكفل حرية العقيدة (للأفراد) دون محاذير أو قيود.

ثالثا: إن المصلحة العامة والخاصة هي أساس التشريع.

رابعا: إن نظام الحكم مدني (علماني)، يستمد شرعيته من الدستور (بالمفهوم السابق)، ويسعى لتحقيق العدل من خلال تطبيق القانون، ويلتزم بميثاق حقوق الإنسان (بمضمونه الحضاري العام)»(٣٩).

استعرضنا فيما سبق العلمانية على المستوى المفهومي.. فماذا عن كيفية نشأة وتعمق هذا المفهوم اجتماعيا؟

العلمانية في سياقها الأوروبي (النشأة والنضج)

«العلمانية كفلسفة ولدت في السياق الغربي داخل الإطار الأشمل لفلسفة التنوير، ضمن البنية الفوقية للمجتمعات الأوروبية، وجسدت الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ لحظة الميلاد الحقيقي للعلمانية على أرض الواقع في المجتمعات الأوروبية. فقد عاشت أوروبا كلها في ظل نظام المشروعية الكهنوتية القديمة حتى مجيء الثورة الفرنسية»(٤٠) - بورجوازية الطابع - عام ١٧٨٩، «والتي انتصرت تحت شعارات الثورات البورجوازية: الحرية والمساواة والأخوة»(٤١)، وتأسيس المشروعية العلمانية الحديثة القائمة على الإعلان الشهير «لحقوق الإنسان والمواطن»(٤٢).

انتصر الفكر العلماني في السياق الاجتماعي الغربي إذن.. ولكن.. كيف؟ كيف يمكن لأي فكر أن ينتصر ويفعل داخل مجتمع ما؟ في الحقيقة لا يستطيع أي فكر أن يفعل داخل مجتمع معين دون أن يرتبط بالظروف الداخلية وبالتطور المحيط بالواقع التاريخي لهذا المجتمع، ودون أن ينتج هذا الفكر مفاهيم ورسائل تعكس الواقع الحقيقي لهذا المجتمع، وليس واقع مجتمع غريب(٤٣). فالفكر ليس شيئا يسبح في الهواء خارج كل مشروطية (اجتماعية وتايخية) كما يتوهم المثاليون والتقليديون(٤٤). فالفلسفة التي يؤمن بها الناس، تعكس إلى حد كبير، تاريخهم، وظروف حياتهم، وتركيب المجتمع الذي يعيشون في ظله.. إنها تولد من الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، أي من الأساس المادي الذي يسود في المجتمع.. ومع ذلك لا تعكس هذا الأساس المادي بحذافيره، وبشكل آلي وتلقائي.. فالفلسفة، والقيم ونظرة الناس للحياة، هي نتاج الجهد الفكري والتأملي الذي يبذلونه.. ولذلك تتوقف أيضا على مدى الدور الذي يلعبه الأفراد والمفكرون والعباقرة، وقادة الثورات الاجتماعية، وأرباب الثقافة، والفن، والعلم(٤٥).

يقول: «ماو تسي تونج»: من أين تنبع الأفكار السديدة؟! أتنزل من السماء؟! لا.. وهل هي فطرية في العقل؟! لا.. إنها تنبع من الممارسة الاجتماعية وحدها، تنبع من ثلاثة أنواع من الممارسة الاجتماعية من أجل الإنتاج، والصراع الطبقي، والتجربة العلمية(٤٦). ونستطيع أن نضيف لإجابة ماو السابقة عن تساؤله، الفكر الفلسفي بالمفهوم (الألتوسيري) من حيث إن الفلسفة هي مجال الصراع الطبقي في شكله الأيديولوجي بالمجتمع.

انطبق ذلك تماما على العلمانية - متعسرة الولادة - في المجتمعات الغربية (الأوروبية)، ففي طريقها إلى المجتمع المدني الحديث إلى العلمنة قدمته البشرية (في أوروبا) عشرات الألوف من الضحايا (في الثورة الفرنسية ١٧٨٩، والثورة الأوروبية ١٨٤٨ التي عمت إيطاليا وفرنسا والنمسا والمجر وألمانيا)، وقدمت عشرات المكتشفات العلمية والأفكار الجديدة (مثل أفكار نيكولا كوبرنيك وجاليليو ونيوتن وبراهو وكيبل، فضلا عن الثورة الصناعية)، وفي الطريق إلى المجتمع المدني الحديث والعلمانية حصل تنوير (فلسفة التنوير على يد فولتير وروسو وديدرو ومونتيكلاس)، وثورة داخل الفكر الديني المسيطر خلال العصور الوسطى (مثل بروتستانتية مارتن لوثر وكالفن والتي مثلت خطوة كبيرة نحو العلمنة والعقلنة، هذا بالإضافة إلى نقد سبينوزا الجرىء لنصوص الكتاب المقدس) بناء على كل ذلك حدث فك ارتباط مسائل الإيمان والعقيدة بمسائل الحياة اليومية السياسية والاجتماعية، أي حصل فك الارتباط بين «المقدس» و«الدنيوى»(٤٧) فخرجت العلمانية إلى الوجود.

ومما لاشك فيه أن البورجوازية الأوروبية قد لعبت دورا حاسما في هذا المجال، حيث شهدت البورجوازية في أوروبا الغربية منذ القرن السادس عشر استمرارية متواصلة.. عندما شهدت أوروبا منذ ذلك التاريخ انبثاق طبقة اجتماعية نشطة كانت في البداية تجارية ثم أصبحت رأسمالية وصناعية، واستمر الحال على هذا النحو حتى يومنا هذا. هكذا راحت البورجوازية تفتتح وتشكل تدريجيا دائرة مستقلة للفعالية الاقتصادية.. وهكذا استطاعت أوروبا أن تفتتح دائرة مستقلة للاقتصاد. وفي الوقت ذاته أصبح ممكنا تدشين دائرة سياسية مستقلة ومنفصلة عن الدائرة الدينية(٤٨).

والحال إذن أن مفهوم العلمانية كما نشأ في المجتمع الأوروبي لم يكن مجرد مفهوم فلسفي يُحلق في سماء البنية الفوقية للمجتمع، بل على العكس تماما حيث تبلور هذا المفهوم كنتيجة حتمية للديالكتيك المستمر بين زخم شديد وتموج متواصل في البنية السفلى للمجتمع الأوروبي، متمثلا في تحول اقتصادي من نمط إنتاج إقطاعي إلى نمط إنتاج رأسمالي، مع ما صاحب ذلك من ثورات بورجوازية التكوين والأهداف انضم إليها الآلاف من الطبقات المستَغَلة والمهمشة في أوروبا الذين طالت معاناتهم من نمط الإنتاج الإقطاعي، ووطأة الحكم الإمبراطوري أو الملكي ومحايثة الكنيسة الكاثوليكية له من جانب، وفلسفات التنوير ونقد الخطاب الديني والمكتشفات العلمية في البنية الفوقية للمجتمع من جانب آخر، وفي هذه البنية الاجتماعية الأوروبية بسياقها التاريخي، نشأت العلمانية ونضجت.

نسبية العلمانية

تتعدد صور العلمانية - من حيث الممارسة والتطبيق - على أرض الواقع، وتتباين اختلافا فيما بينها، بالدرجة التي «ربما ينبغي معها الحديث عن علمنات بصيغة الجمع»(٤٩)، وليست علمانية واحدة، «فالعلمانية ليست نظاما ولا أيديولوجية»(٥٠)، حيث إن «العلمانية كمفهوم يمكن أن تتبناها فلسفات متباينة، من أشد الفلسفات مثالية إلى الفلسفات المادية»(٥١).

وبشكل عام، يمكن القول إن «العلمانية عرفت في التاريخ الحديث أربعة أشكال أساسية: أولها

وأقدمها علمانية الغرب الرأسمالي بعد الثورة الفرنسية التي فصلت التعليم الديني عن التعليم، ولم تعد الكنيسة عنصرا في بناء الدولة، والثاني هو علمانية الشرق الاشتراكي (السابق) التي كرست العلمانية الغربية وأضافت إليها اختصاص الدولة بمختلف الخدمات الاجتماعية التي كان تقوم بها الكنيسة، وقدمت البديل للتعليم الديني، وهو الاشتراكية العلمية.

وفي كلتا التجربتين كان القاسم المشترك هو المساواة بين المواطنين بغض النظر عن أديانهم وأجناسهم وألوانهم، أما الشكل الثالث فهو علمانية الفاشية والنازية، التي آمنت بتفوق العرق أو العنصر على ما عداه، بما في ذلك الدين، لذلك قامت الهتلرية والموسلينية بحربها الكبرى ـ برفقة اليابان وتركيا ـ ضد الغرب الليبرالي والشرق الاشتراكي (السابق) على السواء، ويأتي الشكل الرابع للعلمانية التي (يدعوها غالي شكري) بالأتاتوركية (نسبة إلى كمال أتاتورك) وهي العلمانية التابعة التي تذيب الخصوصية الوطنية لهوية الشعب في خضم هويات حضارية أخرى، فيصبح شعبا ممسوخا لا هو الشعب الذي كان، ولا هو الآخر (الذي يتبعه). إنها إحدى عناصر الأيديولوجية التابعة، ولا علاقة لذلك بالموقف الذي اتخذه أتاتورك من الخلافة العثمانية، وهو موقف اتخذته أوطان أخرى كمصر، لكنها أوطان لم تنسلخ من جلدها التاريخي والحضاري والقومي»(٥٢).

التعلمن في المجتمعات العربية

أ ـ العناوين الرئيسية

تُعد العلمانية أحد أنماط الفكر الإنساني الذي افتتن به بعض المفكرين العرب، والواقع أن أي تحليل لتاريخ الفكر العربي والثقافة العربية، سواء كان من منظور تاريخي أو من منظور بنيوي، سيظل ناقصا وستكون نتائجه مضللة إذا لم يأخذ في حسابه دور السياسة في توجيه هذا الفكر وتحديد مساره ومنعرجاته»(٥٣).

وبالنسبة للمجتمع العربي تحديدا، فإن الدعوة للمجتمع العلماني، ماتزال جديدة جدة عملية التمدين، وربما يمكن تأريخ ابتدائها بتلك الرسالة التي أرسلها إبراهيم باشا ابن محمد علي إلى مُتسلم اللاذقية في ٢٤ ربيع الثاني ١٢٤٨هـ ـ ١٩٠٨م، وفيها يقول: «المسلمون والنصارى جميعهم رعايانا، وأمر المذهب ما له دخل بحكم السياسية، فيلزم أن يكون كل بحاله، المؤمن يجري إسلامه والعيسوي (المسيحي) كذلك، ولا أحد يتسلط على أحد.. هكذا قارب إبراهيم باشا العلمانية لأسباب إدارية وسياسية»(٥٤).

كما أن العلمانية كانت منذ البداية ركنا جوهريا من أركان حركة التحرر الوطني العربي(٥٥)، التي اتفقت مع غيرها من حركات التحرر الوطني سواء من حيث الأهداف أو من حيث التكوين، فمن حيث الأهداف نجد ـ على سبيل المثال ـ القضاء على السيطرة الأجنبية والظفر بالاستقلال الوطني، وتصفية الاضطهاد الاستعماري والاستغلال الأجنبي، فضلا عن تحقيق الأمة لحقها في تقرير المصير وإقامة الدولة الوطنية»(٥٦). أما من حيث التكوين فقد أسهمت في حركة التحرر الوطني العربي بقسط فعال كل من الإنتلجنسيا الوطنية والشرائح المتوسطة والبورجوازية الصغيرة التي تشمل الحرفيين وصغار التجار وأمثالهم، تلك الشرائح كثيرة العدد وذات النفوذ لاسيما في بلدان أفريقيا»(٥٧)،

ومن خلال حركة التحرر الوطنى ورثت البورجوازية العربية الوليدة ونخبها السلطة عن الاستعمار وطرحت مشروعها السياسى ـ الاجتماعى، القائم على تحديث المجتمع، الذى كان يعنى ـ بالنسبة إليها ـ القضاء على المجتمع التقليدى استناداً إلى إعادة إنتاج التجربة الأوروبية فى الحكم والاقتصاد والتعليم والثقافة.. إلخ»(٥٨).

كان هذا المشروع مشروع نخب مدينية ذات ثقافة أوروبية، تسعى نحو تفتيت البنى القديمة عبر الدول الحديثة من خلال التعليم بإنشاء المدارس المدنية غير الدينية والاقتصاد والمؤسسة الفكرية، وبتكوين الجيوش ذات النمط الأوروبى، وربما كان هذا السبب فى اصطدام هذا المشروع ببنى (اجتماعية) تقليدية صلبة ذات تاريخ طويل من الركود الاقتصادى والسياسى والمجتمعى بعامة»(٥٩).

باختصار تكونت الدول الحديثة فى المغرب وتونس والجزائر ومصر وسوريا والعراق والأردن ولبنان والسودان، وتقاسمت فيها الأحزاب الديمقراطية البورجوازية ـ أو البورجوازية الصغيرة ـ ولاء الشعب كالوفد فى مصر، والحزب الدستورى فى تونس، والحزب الوطنى فى سوريا، والأحزاب الاشتراكية وبعض الأحزاب القومية، وفى فترة ما بعد الاستقلال نمت وتطورت الأحزاب الشيوعية والقومية فى بلاد الشام»(٦٠).

وبنظرة سريعة فى خطاب الحركة السياسية فى الوطن العربى بكل تنويعاتها سنجد أن مفاهيم: الأمة والوطن والدستور وحرية المواطن والديمقراطية والعدالة وحقوق الفرد والعلم والاشتراكية والوحدة والعروبة، وهى مفاهيم تنتمى فى مجملها بشكل أو بآخر للعلمانية، هى المفاهيم السائدة. كان هذا الخطاب يتوجه إلى الناس الذين كان الإسلام حاضرا فى حياتهم اليومية، وفى عاداتهم، وتقاليدهم، ونظرتهم الماورائية ومثلهم(٦١)، فكان من الضرورى أن يحاول السياسيون العرب تملق شعوبهم والتقرب إليهم من خلال استخدام المكون الدينى (الإسلامى على الأغلب) الذى يشكل حجر الزاوية فى تفكير الغالبية الساحقة من أبناء هذه الشعوب وإن تعدد، بل وتباين فهمهم وتفسيرهم له، ونتج عن ذلك ما يلى:

١ ـ جميع الدول العربية ـ باستثناء لبنان ـ تنص فى صدر دساتيرها على أن دين الدولة الرسمى هو الإسلام، وأحيانا يضاف دين رئيس الدولة، وهو ـ باستثناء لبنان أيضا ـ الإسلام، وغالبا يضاف أن الشريعة الإسلامية هى المصدر الرئيسى للتشريع، وأحيانا لا يكون هناك باعتبار أن القرآن هو النص التشريعى الوحيد كما هو الحال فى السعودية، أو أنه «شريعة المجتمع» كما هو الحال فى ليبيا، وبالرغم من أن الدولتين تختلفان فى اللافتات، فإنهما يتوحدان فى البنية الأساسية حيث تنعدم الأحزاب السياسية فيهما.

٢ ـ جميع الدول العربية لا ينفصل فيها الدين عن بقية المواد الدراسية فى مختلف مراحل التعليم (حتى فى المدارس المدنية).

٣ ـ فى جميع الدول العربية دار للإفتاء وأحيانا مؤسسة رسمية كالأزهر فى مصر ومجمع البحوث الإسلامية فى السعودية.

٤ ـ فى جميع الدول العربية لا ينفصل الدين عن بقية المواد الإعلامية فى أجهزة البث الإذاعى

والتليفزيون والصحافة.. وتحتل حيزا كبيرا (نسبيا) إذا ما قيس بالمواد العلمية والثقافية والترفيهية.

٥ - تصل السلطة الدينية في كثير من الأقطار العربية إلى حد وقف العمل أثناء الأذان وأوقات الصلاة»(٦٢).

تساوقت هذه الممارسات السابقة في جميع البلاد العربية مع أيديولوجية دينية (إسلامية في الغالب) شعبية تختلط فيها نصوص الكتب الدينية بالتاريخ الاجتماعي للمسلمين بالخرافات المنحدرة من عصور الانحطاط، وتشكل هذه الأرضية الأيديولوجية مناخا جاهزا لاستقبال وتدعيم التيارات الدينية السياسية، وتشكل أيضا عائقا في بعض الأحيان يحول دون التطور والتقدم، ويقيم التعارض مع أية مبادرات تنسجم مع منجزات العلم(٦٣)، خاصة في ظل الاضطهاد الذي لقيته التيارات اليسارية المختلفة في أغلب البلاد العربية اضطهادا لم يسمح لمشروعها ومن ضمنه العلمانية (الصريحة) أن يرى النور(٦٤).

والحال أنه لم تكن هناك علمانية عربية في أي وقت وإنما كانت هناك أوتوقراطية عسكرية أو أوتوقراطية دينية، وقد تتوحد الاثنتان، والاستثناءان الوحيدان - لبنان وتونس - شوهت الأول الطائفية المعلنة، وشوهت الآخر الديكتاتورية المدنية إن جاز التعبير عن حكم «الشخصية التاريخية» (مثل بورقيبة) رمز الاستقلال الشكلي والقيادة الكاريزماتية»(٦٥).

ب - نقد تجربة التعلمن العربية

يتحدث البعض عن إخفاق دعوة العلمانية العربية مقياسا على ما حققته هذه الدعوة في أمكنة أخرى، لكن دون أن يلاحظ هؤلاء أن أية دعوة هي مثل أية تجربة ومهمة ومشروع، إنما تتم في الزمان والمكان، وأن العقلانية الأوروبية بقيت تكافح أكثر من أربعة قرون تخللتها هزائم وانتصارات، حتى اتضحت في شكل التنظيم العقلاني - للمجتمع المدني الحديث، أي حتى أظهرت كل مخزون قوتها الدافعة، بينما الدعوة إلى المجتمع الحديث، أي إلى المجتمع المدني وإلى العقلانية والعلمانية بشكل واضح، لم تتجاوز المائة عام في المجتمع العربي، مع ملاحظة أخرى وهي أن تجربة العقلانية والعلمانية والتحديث الأوروبية إنما تحققت دون عامل ضغط خارجي، دون استعمار، بل وعلى حساب الاستعمار أحيانا وبفضله، كما في استعمار أوروبا لأمريكا، فآليات المجتمع الأوروبي والغربي كانت تعمل دون ضغوط وكوابح خارجية، في حين أن آليات التحديث والعقلانية والعلمانية العربية تعمل في مواجهة معوقات داخلية وخارجية، أي في مواجهة معوقات الماضي والعقلية الغيبية، من ناحية وفي مواجهة آليات التعويق الخارجي (الاستعمار) من ناحية أخرى، وذلك ما يجعل آلام الولادة أصعب والمهمة أكثر صعوبة، وزمن إنجازها أطول مدة على ما يبدو(٦٦).

وباختصار، إن العلمانية قد ظهرت في مجتمعاتنا العربية في ظل شروط لم تساعد على ربط فهمنا لها بفهم متطور لطبيعة السياسة والاجتماع وما يتصل بهما، فكانت علمانية ذرائعية (براجماتية) تقوم على أسس هشة»(٦٧)، تساوقت مع معادلة توفيقية للنهضة لم تعرف إحياء حضارة قديمة ولا تواصل مع حضارة وسيطة ولا تفاعل مع إنجازات الآخرين»(٦٨). لذلك آثرت إطلاق مصطلح

التعلمن وليس العلمانية ـ على التجربة العربية، لإيضاح الشكل الشائه والذرائعى للتجربة العربية المتعلمنة.

ومما لاشك فيه أن جانب مهم من جوانب مأساة أو مأزق العالم العربى.. تتجلى على النحو (السابق الإيضاح)، وللخروج من هذا المأزق يتحتم القيام بثورة ثقافية تتيح الفصل بين العقل والإيمان»(٦٩). أو بين ما هو نسبى وما هو مطلق، هذا إذا أراد أبناء هذه المجتمعات العربية بشكل فعلى تحقيق شكل من أشكال التقدم.

وفى ختام هذه الدراسة أؤكد أن العلمانية Secularization هى موقف من المعرفة يؤمن بنسبية الحقائق كما يؤمن بالبحث والاجتهاد العقلى فى كل القضايا التى تواجه الإنسان فى حياته (بما فيها القضايا الدينية)، وينادى بتطبيق المنهج العلمى فى شتى المجالات الدنيوية دون الرجوع إلى إطار مرجعى دينى أيا كانت نوعيته، كما ترفض العلمانية وجود حقيقة مطلقة للأمور يجب على الإنسان اتباعها دون غيرها، بدون إعمال للعقل فيها.

ويترتب على ذلك بالضرورة فصل المؤسسات الدينية بمرجعيتها الدينية ـ سواء كانت هذه المرجعية، ديانة يهودية أو مسيحية أو إسلام ـ عن الدولة وتشريعاتها، دون أن يعنى ذلك من قريب أو من بعيد معنى الإلحاد أو مهاجمة الأديان.

كما أود أن أؤكد أيضا أن التجارب التاريخية الواقعية تعلمنا أن العلمانية كمنتج فكرى إنسانى، لم ولن يكتب لها الوجود المؤثر الفعال على أرض الواقع، متجسدة فى ممارسات اجتماعية ملموسة ومحددة فى مجتمع، إلا من خلال استيعاب ومحايثة كل مؤسسات المجتمع للعلمانية، فى وحدة كلية متناغمة لا تنفصم عُراها، وإلا تعرضت الممارسات الاجتماعية ذات السمة العلمانية للاختزال والتشويه والإعاقة على أرض الواقع المعاش.

الهوامش

١ ـ فتحى القاسمى: العلمانية وانتشارها غربا وشرقا، تونس، الدار التونسية للنشر، ١٩٩٤، ص ٤٢.

٢ ـ عادل ضاهر: الأسس الفلسفية للعلمانية، لندن، دار الساقى، ١٩٩٣، ص٩.

٣ ـ سدنى هوك: التراث الغامض، ماركس والماركسيون، ت. سيد كامل زهران، القاهرة، سلسلة الألف كتاب (الثانى)، الهيئة العامة للكتاب، العدد ٢٨، ١٩٨٦، هامش ص ٢٣.

* انظر ـ على سبيل المثال وليس الحصر ـ مؤلف عزيز العظمة، العلمانية من منظور مختلف، بيروت، ١٩٩٣، حيث يذكر المؤلف فى ص ١٨ من الكتاب أن «العلمانية ـ بكسر العين ـ هى العبارة المعتمدة فى هذا الكتاب».

٤ ـ عادل ضاهر: الأسس الفلسفية للعلمانية، مرجع سابق، ص ٣٧.

٥ ـ فتحى القاسمى: العلمانية وانتشارها غربا وشرقا، مرجع سابق، ص ٤٢.

٦ ـ عزيز العظمة: العلمانية من منظور مختلف، مرجع سابق، ص ١٨.

٧ ـ أحمد زكى بدوى: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، الطبعة الثانية، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٦، ص ٣٦٨.

٨ ـ فتحى القاسمى: العلمانية وانتشارها غربا وشرقا، مرجع سابق، ص ٥٨.

* انظر - على سبيل المثال - أحمد زكى بدوى: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مرجع سابق، ص ٢٣٩، حيث يترجم (الكاتب) Laicism ويُعرّفها بالعلمانية.

٩ - خالد منتصر: العلمانية هي الحل، مجلة أدب ونقد، عدد أغسطس، ١٩٩٤، ص ١٢٦.

* الأكليروس، الكهنوت Clergy. هى طائفة الكهنة التى تقوم بخدمة الدين المسيحى.. ويقال «النزعة الأكليروسية Clericolism للرأى أو النشاط السياسى الذى يدافع عن حق الكنيسة فى الاشتراك فى شئون الحكم عن طريق الأحزاب أو الحركات السياسية. أحمد زكى بدوى: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مرجع سابق، ص ٦٥.

١٠ - عزيز العظمة: العلمانية من منظور مختلف، مرجع سابق، ص ١٨.

١١ - انظر: برتراند رسل: الدين والعلم: ت. رمسيس عوض، القاهرة، كتاب الهلال، فبراير ١٩٩٧.

١٢ - فتحى القاسمى: العلمانية وانتشارها غربا وشرقا، مرجع سابق، ص ٦٧.

* يُعرف أحمد زكى بدوى الإلحاد Atheism بأنه «إنكار وجود إله، أو إنكار وجود إله مشخص، والمعنى الأول أكثر شيوعا. كذلك يرفض الإلحاد جميع الحجج التى يستند إليها المفكرون على وجود إله». أحمد زكى بدوى: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مرجع سابق، ص ٢٩.

* استلهم المفكرون اللائكيون رؤيتهم للتدين من البروتستانتية. و«البروتستانتية (من اللاتينية Protestant المحتج، المُعلن) ظهرت فى أوروبا فى عهد الإصلاح فى القرن السادس عشر على يد راهب كاثوليكى هو مارتن لوثر بمثابة احتجاج على وطأة نير الكنيسة الكاثوليكية المسيطرة.. وعلى النقيض من الكاثوليكية والأرثوذكسية تقول البروتستانتية بارتباط الإنسان بالإله ارتباطا مباشرا، بدون توسط الكنيسة، وبأن «خلاص» المؤمن يمر عبر إيمانه الشخصى فقط، وترفض البروتستانتية تقديس الأيقونات وتعظيم القديسين من الرهبان، وعبادة العذراء (مريم البتول) والتميز المطلق بين رجال الدين وعامة الشعب.

المعجم الفلسفى المختصر: ت. توفيق سلوم، موسكو، دار التقدم، ١٩٨٦، ص ص ٩٠، ٩١.

١٣ - فتحى القاسمى: العلمانية وانتشارها غربا وشرقا، مرجع سابق، ص ٦٧.

١٤ - Alexander Flores: Secularism. integralism and Political Islam Middle east magazine, July ` August 1993, p. 33.

١٥ - انظر Secularism in Encyclopedia Britanmica: XIII edition, U.S.A, University of chicago, 1995, V.10, P. 594.

* انظر: فرانكلين - ل - باومر: الفكر الأوروبى الحديث، الجزء الثانى، ت. أحمد حمدى محمود، سلسلة الألف كتاب (الثانى)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨، ص

١٦. Secularism in Encyclopedia Americana: U.S.A, Library of Congress, 1980, V. 24, P. 510.

١٧ - انظر فتحى القاسمى: العلمانية وانتشارها غربا وشرقا، مرجع سابق، ص ص ٤٧ - ٤٨.

١٨ - نقلا عن صابر أحمد محمود: تطور الفكر العلمانى فى مصر فى النصف الأول من القرن العشرين، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، كلية الآداب، ١٩٩٣، ص ١٤.

١٩ - نقلا عن عبدالمجيد الشرفى: العلمنة فى المجتمعات العربية الإسلامية الحديثة، مجلة الفكر العربى المعاصر، بيروت، العدد ٩٢ - ٩٣، ١٩٩٢، ص ٢١.

* لا أزعم أن التعريفات الواردة فى هذه الدراسة للعلمانية هى كل ما توصل إليه المفكرون الغربيون والعرب فى هذا المجال، إلا أننى حاولت اختيار التعريفات التى تلم بمختلف جوانب المفهوم المحورية، واكتفيت بذلك فقط تجنبا للإطالة أو التكرار اللذين أحاول تجنبهما قدر المستطاع فى هذه الدراسة.

٢٠ - نخبة من أساتذة علم الاجتماع بجامعة الإسكندرية: المرجع فى مصطلحات العلوم الاجتماعية، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، د.ت، ص ٤٠٤.

٢١ - نيقولا تيماشيف: نظرية علم الاجتماع، ت. محمد عودة وآخرون، الطبعة الثامنة، القاهرة، دار المعارف،

١٩٨٣، ص ١٧٨.

٢٢ ـ المرجع السابق : نفس الصفحة.

٢٣ ـ أحمد زايد: علم الاجتماع بين الاتجاهات الكلاسيكية والنقدية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١، هامش ص ٨٦.

* لأن العلمانية ظهرت فى سياق المجتمع الأوروبى، ولأن الصيغة الدينية غالبة الشيوع فى البنية الفوقية لهذا المجتمع هى المسيحية، فقد فهم البعض أن الرؤية العلمانية للدين لا يمكن تطبيقها إلا مع الديانة المسيحية فقط، غير أننى ـ كما يتضح من هذه الدراسة ـ لا أعتقد ذلك على الإطلاق، فرؤية العلمانية للدين تصلح للتطبيق، مع كل الديانات على اختلاف أنواعها سواء السماوية منها أو حتى الوضعية.

٢٤ ـ فردريك إنجلز: لودفيج فويرباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكية الألمانية، موسكو، الطبعة العربية، ص ص ٦٥، ٦٦.

٢٥ ـ سدنى هوك: التراث الغامض.. ماركس والماركسيون، مرجع سابق، ص ٢٣.

٢٦ ـ Secularism in Encyclopedia Britanmica, op. cit. P. 594.

٢٧ ـ Secularism in Encyclopedia Americana, op. cit, P. 510

٢٨ ـ نصر حامد أبوزيد: الاستقطاب الفكرى بين «الإسلام العصرى» و«أسلحة العصر» فى مصر، مجلة الطريق، عدد مايو ١٩٩٤، ص ١٠.

٢٩ ـ نصر حامد أبو زيد: نقد الخطاب الدينى، القاهرة، دار سينا للنشر، ١٩٩٢، ص ٣٥.

٣٠ ـ صابر أحمد محمود: تطور الفكر العلمانى فى مصر، مرجع سابق، ص ١.

٣١ ـ غالى شكرى: أقنعة الإرهاب، البحث عن علمانية جديدة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ٤٥٥.

٣٢ ـ معجم المصطلحات السياسية: جامعة القاهرة، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، ١٩٩٤، ص ٢٠٧.

٣٣ ـ هارولد لاسكى: الشيوعية، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، د.ت، ص ١٢٥.

٣٤ ـ أحمد زكى بدوى: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مرجع سابق، ص ٣٧٠.

٣٥ ـ صابر أحمد محمود: تطور الفكر العلمانى فى مصر، مرجع سابق، ص ١٥.

٣٦ ـ انظر برهان غليون: اغتيال العقل، الطبعة الثالثة، القاهرة، مكتبة مدبولى، ١٩٩٠، ص ٢٦٧.

٣٧ ـ انظر كافين رالى: الغرب والعالم، ت. عبدالوهاب المسيري، هدى عبدالسميع حجازى، الجزء الثانى، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، يناير ١٩٨٦، ص ١٨.

٣٨ ـ مراد وهبة: ما العلمانية، مجلة إبداع، عدد نوفمبر ١٩٩٣، ص ١٠.

٣٩ ـ فرج فودة: حوار حول العلمانية، القاهرة، ص ٢٦.

٤٠ ـ محمد أركون: العلمنة والدين، ت. هاشم صالح، لندن، الطبعة الثالثة، دار الساقى، ١٩٩٦، ص ١٢٤.

٤١ ـ مجموعة من الكتاب السوفييت: علم الأخلاق، موسكو، دار التقدم، ١٩٩٠، ص ١١٣.

٤٢ ـ محمد أركون: العلمنة والدين، مرجع سابق، ص ١٢٤.

٤٣ ـ إبراهيم مراد: حول تحديد مفهوم النهضة فى الفكر العربى، مجلة الفكر العربى المعاصر، العدد ٤١، ص ١٤.

٤٤ محمد أركون: العلمنة والدين، مرجع سابق، ص ١٢٥.

٤٥ ـ شريف حتاتة: طريق الملح والحب: القاهرة: دار المستقبل العربى، ١٩٨٣، ص ص ١١٢ ١١٣.

٤٦ ـ انظر قبارى محمد إسماعيل: علم الاجتماع الألمانى، الإسكندرية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص ٨٦.

٤٧ ـ محمد كامل الخطيب: المجتمع المدنى والعلمنة، دمشق، دار الينابيع للنشر والتوزيع، ١٩٩١، ص ٢٨. ولمزيد من المعلومات حول هذه الجزئية، انظر فتحى القاسمى: العلمانية وانتشارها غربا وشرقا، مرجع سابق، والمنصف عبدالجليل: التراث والمعاصرة، مجلة الفكر العربى المعاصر، عدد ٨٨، ١٩٩١، ص ص ٤٣ ـ ٤٤.

٤٨ ـ محمد أركون: العلمنة والدين، مرجع سابق، ص ٣٣ .

٤٩ ـ سيرج لاتوش: تغريب العالم، ت. خليل كلفت، القاهرة، دار العالم الثالث، ١٩٩٢، ص ٣٨.

٥٠ ـ غالى شكرى: أقنعة الإرهاب، البحث عن علمانية جديدة، مرجع سابق، ص ٤٤٧.

٥١ ـ صابر أحمد محمود: تطور الفكر العلمانى فى مصر، مرجع سابق، ص ١٤.

٥٢ غالى شكرى: أقنعة الإرهاب.....، مرجع سابق، ص ٦١.

٥٣ ـ محمد عابد الجابرى: إشكاليات الفكر العربى المعاصر، الطبعة الثانية، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٠، ص ٦٠.

٥٤ ـ محمد كامل الخطيب: المجتمع المدنى والعلمنة، مرجع سابق، ص ص ٢٨، ٢٩.

٥٥ محمد عودة: دفاعا عن العلمانية، مجلة الموقف العربى، القاهرة، دار الموقف العربى للصحافة والنشر، العدد ٦٤، ١٩٨٥، ص ٦٥.

٥٦ سيرتسوفا وآخرون: ماهى الثورة؟ موسكو، دار التقدم، ١٩٨٨، ص ص ٢٤٧ ـ ٢٤٨.

٥٧ ـ المرجع السابق، ص ٢١٨.

٥٨ ـ أحمد برقاوى: العلمانية بوصفها أيديولوجيا، مجلة الطريق، عدد أغسطس ١٩٩٥، ص ٥٤.

٥٩ ـ المرجع السابق: نفس الصفحة.

٦٠ ـ المرجع السابق: نفس الصفحة.

٦١ ـ المرجع السابق: نفس الصفحة.

٦٢ ـ غالى شكرى: أقنعة الإرهاب.....، مرجع سابق، ص ١٦٢.

٦٣ ـ المرجع السابق: نفس الصفحة.

٦٤ ـ انظر المرجع السابق: ص ١٦٣.

٦٥ ـ المرجع السابق: نفس الصفحة.

٦٦ محمد كامل الخطيب: المجتمع المدنى والعلمنة، مرجع سابق، ص ٣٦.

٦٧ ـ عادل ضاهر: الأسس الفلسفية للعلمانية، لندن، دار الساقى، ١٩٩٣، ص ٦.

٦٨ ـ غالى شكرى: أقنعة الإرهاب.....، مرجع سابق، ص ١٦٤.

٦٩ ـ سمير أمين: الثقافة والأيديولوجيا فى العالم العربى المعاصر، مجلة أدب ونقد، عدد مارس ١٩٩٣، ص ٢٥.

ملف

م

سلامة موسى:
أول الموسوعيين المصريين
آخر الموسوعيين المصريين

د. رفعت السعيد

«ومع أنى فى كتاب «هؤلاء علمونى» ذكرت نحو عشرين من الأدباء والعلماء والمفكرين الذين وجهوا نشاطى الذهنى وربوا نفسى، فإنى لم أذكر معهم كارل ماركس داعية الاشتراكية، والآن أحب أن أعترف أنه ليس فى العالم من تأثرت به وتربيت عليه مثل كارل ماركس، وإنما كنت أتفادى ذكر اسمه خشية الاتهام بالشيوعية.. ولو كنت قد وجدت الحرية أيام الحكومات الملوكية السابقة لألفت عن الاشتراكية بما كان يوجه ويرشد».

[تربية سلامة موسى - ص ٢٩٠]

الأب كان موظفا مرموقا «رئيس تحريرات مديرية الشرقية»، وكان من ثم ميسور الحال. والفتى «سلامة» يقرأ كثيرا، يتفجر حيوية وسعيا نحو المعرفة، لكنه بقدر حبه للمعرفة المنطلقة بعيدا عن أية قيود، بقدر ما تعثر فى دراسته المدرسية المنتظمة والمقيدة بقيود مناهج كان يراها ضيقة الأفق.

تعثر الفتى فى دراسته.. حصل على الشهادة الابتدائية بالكاد.. وهو فى السادسة عشرة من عمره عام ١٩٠٣. (ولد عام ١٨٨٧) والتحق بعد ذلك بالتوفيقية الثانوية ثم الخديوية الثانوية، لكنه لم يطق صبرا، نحى الكتب المدرسية جانبا وانطلق يثقف نفسه بنفسه وفق هواه.. وليس وفق المناهج الدراسية.

انغمس الفتى فى قراءات متنوعة متعددة المنابع، قرأ لرفاعة الطهطاوى وفرح أنطون وشبلى شميل وأحمد لطفى السيد ومحمد عبده.. والتهم مجموعات كاملة من الجامعة والمقتطف والهلال... إلخ.

يعتمد الفتى على ميراثه من أبيه الذى توفى سريعا تاركا إياه فى الثانية من عمره، وهو ميراث من عديد من الأفدنة أسماها الناس «عزبة» كانت تدر عليه إيرادا شهريا حوالى ٣٠ جنيها، وهو مبلغ كبير بمعايير هذا الزمان، فعاش الفتى مرفهًا، خالى البال، وامتلك ما يكفيه ويكفى ما يريد شراء من كتب.. بل ويكفيه كى ينطلق وهو فى العشرين من عمره (١٩٠٧) إلى باريس. هناك عاش الحياة الباريسية الثقافية بطولها وعرضها.. تعرف على جريدة «الاومانيتيه» (جريدة الحزب الاشتراكى ثم الشيوعى فيما بعد) وتلقن أفكار الاشتراكية والعدل الاجتماعى، وهناك طالع - وربما لأول مرة - كتبا ودراسات عن مصر الفرعونية، انسكبت فى أعماقه حالة من العشق الفرعونى، وكثيرا من الدهشة: كيف يهتم الغرب بدراسة آثار وأمجاد وحضارة الفراعنة، بينما يتجاهلها المصريون.. ومن باريس يعود مباشرة إلى الصعيد ليمضى هناك شهرين كاملين يتأمل فيهما أمجاد أجداده.. ويضيف إلى هجائيته بعدا جديدا.. الفرعونية.

هو الآن: مثقف، موسوعى، اشتراكى، فرعونى.

ثم يتراكم حوله لوم الأقارب، مادمت تقرأ وتدرس فلماذا لا تحصل على شهادة؟ ويسافر إلى لندن بأمل أن ينتظم فى دراسة أكاديمية ليحصل على ليسانس الحقوق.. لكنه لا يلبث أن يترك ذلك كله منغمسا من جديد فى قراءات لا تنتهى.. قراءات تتشعب فى مختلف المجالات.. فتسمح له أن يكتب مقالات شديدة التنوع: القهوة وتاريخها، العلاقة بين الفرس والعرب، الفولكلور، الكلب وأثره فى الأدب العربى، السحر وتأثيره فى العقل المصرى.. الحزن عند المصريين، الزواج وفوائده، ويردد فى ذلك كله وفى غيره أفكارا طالعها لمالتس وداروين ونيتشة وغاندى وسبنسر وهافلتوك وبرنارد شو وويلز وعشرات آخرين من الفلاسفة والمفكرين.

ويتسلح سلامة موسى بوقت وافر. ومعرفة وثيقة بالفرنسية والإنجليزية.. وقدرة على العيش الهانئ، فينطلق ليقدم لمصر أول نموذج - وربما آخر نموذج - لموسوعى مصرى فتح نوافذ الفكر المصرى على مختلف مجالات المعرفة الإنسانية.

وبينما هو فى لندن انضم إلى جمعيتين «جمعية العقليين» وفيها تعرف على داروين وسبنسر، و«الجمعية الفابية» وفيها تعرف على النكهة الفابية فى الفكر الاشتراكى، وتعرف على برنارد شو وأصبحا أصدقاء. (وكان أول ما جذبه إلى شو دفاعه عن ضحايا دنشواى).

ويواصل الفتى قراءات متعددة، متناقضة، متشعبة، وتتمدد قراءاته حتى تصل إلى كروبتكين فترجم له فيما بعد «نداء إلى الشباب».

الآن.. تجهز الفتى، علما وافرا، معرفة موسوعية، متناقضة فى بادئ الأمر، بل ومتخبطة.. لكنه آثر أن ينطلق كجواد جامح فى بحار المعرفة الإنسانية، وأن يسكب ذلك كله فى ساحة الوطن.. بأمل أن يفتح مغاليق العقل المصرى على كل روافد الفكر.. صحيحه وخاطئه.

* **البداية.. نيتشة :**

وكان أول كتاب يصدره «مقدمة السوبرمان» (١٩١٠) وكان فى الثالثة والعشرين من العمر. وفيه ردد مزيجا مثيرا للدهشة من أفكار نيتشة وأفكار ماركس.

فهو يردد فيه أفكارا عنصرية، ناصحا المصريين أن يتزوجوا من أجنبيات حتى يحسنوا نسلهم، وفيها يؤيد سيادة الرجل الأبيض على الزنجى، «فالزنجى كان منذ مائة عام فقط يأكل أخيه الإنسان، ومن المستحيل أن تكون مشاعره كمشاعرنا مهما طلى نفسه بآداب السلوك».

والإنسان السليم والقوى هو الذى يستحق أن يعيش أو على الأقل هو الذى يسمح له بأن ينجب أطفالا.. «فالرقى الذى نجده فى كفايات الحيوان إنما لأنه يقوم بقتل الضعيف أولا بأول، فلا يبقى غير الأقوى الذى ينسل نسلا على غراره، حاصلا على كفاياته. والإنسان كالحيوان، لكنه يختلف من حيث أن نسله العاجز يعيش، فالغزال الأعرج يموت، والأسد البطىء يهلك جوعا فى الغابة، لكن الإنسان الأعرج يعيش بالصدقة، والإنسان البطىء بأى عمل هين»، لهذا فهو يطالب بأن «نقصر الزواج» على الفئات السليمة فى الأمة، ويمكن أيضا اللجوء إلى التعقيم الاختيارى» (ط٣ ـ ص٩).

ثم يقدم طاقما من أفكار غريبة لعلها أيضا انعكاس للنيتشوية.. «فالأخلاق يجب أن تكون حرة، لأن حرية الأخلاق تدعو إلى انقراض الفاسد منها وبقاء الصالح.. وليس من مصلحة الإنسان أن يعيش فى قفص من الواجبات الأخلاقية، لأن من طبيعة الأخلاق الفاسدة أنها تقتل صاحبها، فلنترك السكير يسكر كما يشاء لأن سكره ينتهى بموته المبكر، ولنترك النهم يشره إلى كل طعام فإن معدته تسوقه إلى قبره».

وفى «مقدمة السوبرمان» يقدم أيضا تصورا مثيرا للدهشة حول الدين فهو ينتقد «الأديان الراهنة لأنها تتدخل فى أمور العالم وتعرقل سير الترقى.. لأن الرقى يقتضى التغير، ولا تغيير بغير بدعة جديدة.. ولكن الأديان للصفة المقدسة التى تتصف بها تقف جامدة لا تقبل تغييرا فتعمل بذلك لجمود الأمة».

ثم: «والدين إذا خرج من دائرة علاقة الإنسان بالكون، وأخذ يقرر أصول المعاملة بين الناس من تجارة وزواج وامتلاك وحكومة ونحو ذلك، فإنه عندئذ يقرر الموت لكل من يؤمن به»، لكنه مع ذلك يؤكد وبوضوح تام: «ان الدين ضرورى لكل أمة ولكل فرد.. ولا يمكن أن يعيش الإنسان بلا دين لأنه مادام قد شرع يفكر فى الكون زمانا ومكانا فقد شرع يفكر فى الدين. ومن ينظر إلى السماء فى ليلة صافية، ويتأمل فى أبعاد النجوم والكواكب يعجب كيف يمكن لإنسان أن يجزم بهذا المذهب أو بذاك عن أصل هذا الكون ونهايته» (ص ٢١).

وفيما بعد.. كتب سلامة موسى مقالا عن ويلز بعنوان: «أديب ينشد ربه» يتحدث فيه عن دين جديد يؤمن بوجود الله، لكنه إله «لا وجود له من حيث المادة أو الفضاء، لكن له وجوداً زمنيا كوجود التيار الفكرى وهو ينمو بنمو الإنسان.. وينظر بأعيننا إلى هذا الكون ويعمل بأيدينا فيه، وكل ما لنا من حقائق، وكل ما لنا من قصد أو عمل عظيم يجمعها فى نفسه.. فهو الذاكرة الإنسانية التى لا تموت وهو الإرادة الإنسانية الدائبة فى الازدياد.. وليس للديانة الجديدة وحى وليس لها مؤسس.. ومن ينشدها ينشد حقيقة لا يرشده إليها غير ما فى نفسه من القداسة» (مختارات سلامة موسى ـ ط٢ ـ ص ٢٢).

وفى خضم ذلك كله يتحدث فى مقدمة السوبرمان عن الاشتراكية فيقول: «والعلمانية نزعة أوروبية تشمل جميع الأمم المتمدينة تقريبا.. وهذه النزعة هى علة نزعات أخرى منها الاشتراكية التى انتهت

فى أوروبا بالشيوعية، وليس فى العالم قطر متمدين إلا وبه حركة اشتراكية تدل على أن العالم يتجه نحو نظام اشتراكى، إن لم يكن فى جميع صناعاته ففى نحو النصف أو الثلثين» (ص ٦).

* فابية أم.. تقية؟

والحقيقة أن قراءات واسعة متعددة الجوانب لابد لها أن تنعكس على فكرته عن الاشتراكية، فهو يصوغ اشتراكيته مغلفة أو مغموسة فى بحار هذه القراءات المتعددة الاتجاهات والمتلاطمة الأمواج.

ويحاول البعض أن ينسب فابيه سلامة موسى إلى انتسابه إلى جماعة الفابيين، لكننى أعتقد أن مكونات عديدة أفرزت هذا النمط من «الفابيه».. أولها هذا الفيض من القراءات المتنوعة والمتعاكسة، وهناك أيضا خوفه أو عدم رغبته فى التصادم (ثمة قصة رواها صديق له: كان عائدا فى إحدى رحلاته من أوروبا عام ١٩٥٠، وكان يقرأ كتاب رأس المال لماركس فى السفينة، وكان لقلقه وخوفه من وجود جواسيس حتى على السفينة يلقى فى البحر كل ورقة يقرأها بمجرد الانتهاء منها» (محمود الشرقاوى - سلامة موسى المفكر والإنسان - ص ٤٤٠). وهناك كذلك المهرب التقليدى من ضغوط الأمن خاصة فى زمن الاحتلال: فهو فابى تماما مثل حزب العمال البريطانى.. الذى كان يحكم أحيانا فى هذه السنوات.. وربما كان فى الأمر إحساس بأن الفكرة الاشتراكية الصافية يصعب تقبلها من جانب العقل المصرى الذى كان سلامة يمتلك عليه ملاحظات سلبية كثيرة.

وباختصار سأورد بعضا من كتابات سلامة موسى عن الاشتراكية.. فليقرأها القارئ واضعا فى اعتباره كل هذه العوامل متفاعلة معا.

وفى مقدمة كتابه «الاشتراكية» (١٩١٣) يقول: «يدعونى إلى كتابة هذه الرسالة الوجيزة كثرة السخافات والغباوات التى تحكى عن الاشتراكية.. فغرضى الأول منها تنوير الرأى العام عن ماهيتها» ثم يقول: «ولست طامعا أن تعد هذه الرسالة دعوة للجمهور إلى الاشتراكية، ولا أن تكون سببا فى تأليف حزب أو جمعية، ولكنى أطرحها أمام الجمهور القارئ عسى أن تكون خميرة تختمر بها الأفكار إلى حين تستعد البلاد للاشتراكية» (ط ٢ - ص ٥).

لكنه وأيا كانت المبررات فإننا لا نجد مفرا من القول بسذاجة الفكرة الاشتراكية عند سلامة موسى.. ونقرأ له: «وعندنا الآن من الأعمال التى تعملها حكومتنا ما هو اشتراكى النزعة مثل مصلحة السكك الحديدية الأميرية.. فإن هذه المصلحة تدار الآن لفائدة الأمة ويجمع الفائض من إيراداتها ويصرف على مرافق الأمة» (ص ٢١).

ثم: «وعندنا أيضا بلديات كثيرة توزع المياه والضوء على سكان المدن، وتنشئ المتنزهات العمومية، وتؤلف الجوقات الموسيقية للذة الجمهور» (ص ٢٢).

وإذا كان الأمر كذلك.. «فإن غاية ما يطلبه الاشتراكى أن تتدرج البلدية من امتلاك المياه والضوء كما هو حاصل عندنا الآن إلى امتلاك الأراضى والمعامل والمناجم وتديرها كما تدير هذه السكك الآن» (ص ٢٢).

وحتى ذلك يطلبه الاشتراكيون «على سبيل التدرج الوئيد لا الطفرة السريعة، وكل خطوة نخطوها نحو الإصلاح الاشتراكى تكون مصحوبة دائما، بل ومتوقفة على درجة التنوير السارية فى الأمة»

(ص ٢٢).

أما الريف فقد أعد له سلامة موسى برنامجا مثيرا.. «فبدلا من أن يحكم القرية عمدة ليس لأهلها رأى فى تعيينه يُحكمها مجلس منتخب.. ويعين هذا المجلس خفراء القرية وقاضيها ومهندسها وطبيبها.. وتؤسس المدارس الزراعية العالية فلا يشتغل فى الأرض إلا من نال شهادة منها» (ص ٢٠).

واشتراكية سلامة موسى لا تعرف الثورة.. ولاتقبل بها.. فهو يعدد اعتراضات البعض على الاشتراكية ويقول: «ومن الاعتراضات أيضا القول بأن الاشتراكيين ثوريون ينوون الاستيلاء على الحكومة عنوة ويعملون بعد ذلك على مصادرة الأملاك ومطاردة الأغنياء»، فإن هذا الكلام أولى أن ينسب إلى تخبط المعتوهين منه إلى تفكير العقلاء، وجهاد الاشتراكيين فى الانتخابات البرلمانية دليل على أنهم يدخلون البيوت من أبوابها.. ويريدون الوصول إلى أغراضهم بالوسائل الشرعية» (ص ٢٨).

أما موقف الاشتراكية من الدين فيقول عنه: «ومن الاتهامات أيضا أن الاشتراكيين ضد الدين ينوون إلغاءه عندما يستولون على أزمة الحكومة.. وهذه فرية لا أساس لها.. فإن الاشتراكية تضم بين دعاتها المؤمن والمعطل، والمسيحى والمسلم واليهودى على السواء.. وهى قبل كل شيء نظام مالى لا دخل له فى الدين» (ص ٢٨).

وهكذا وكما أن ماء البحر لا يمكن فصل ماءه عن ملحه إلا بعملية تبخير، فإن اشتراكية سلامة موسى تحتاج إلى عملية تحليل متأنية حتى يمكن فهمها فى إطار الظرف الموضوعى لعام ١٩١٣.

السياسى

وفى أغسطس ١٩٢١ يعلن الحزب الاشتراكى المصرى ويكون سلامة موسى واحدا من أربعة وقعوا بيان تأسيسه.

ولكن سلامة موسى كان من فرط فابيته يسعى لتأسيس جمعية وليس حزبا، فينشر فى «الأهرام» مقالا يقول فيه: «اجتمع عددا غير قليل من الاشتراكيين المصريين، وأكثرهم من الذين عاينوا بأنفسهم النضال القائم فى أوروبا بين رأس المال والعمل، وقر رأيهم على تأليف جمعية تضم شملهم وتمكنهم من المذاكرة فى زرع هذا المذهب وتطبيقه على الأحوال المصرية» (الأهرام - ١٩٢١/٨/١٨)، وعندما تعثرت المفاوضات بين مؤسسى الحزب كتب سلامة موسى إلى «الأهرام: «وما لم يتم الاتفاق حول تأسيس الحزب فإننا سنؤلف جمعية غايتها الدرس أكثر من السياسة» (الأهرام - ١٩٢١/٨/١٧).

لكن الأربعة الذين أصدروا بيان التأسيس تركوا مسألة السكرتير العام مفتوحة، فأسرع «الأهرام» ليقول إن د. على العنانى هو السكرتير العام، فنفى على العنانى ذلك.. ونفى ذلك أيضا سلامة موسى فوجه إلى «الأهرام» رسالة يقول فيها: «ولما كنت واقفا على حقيقة الحال أعلن للقراء أن الدكتور العنانى ليس سكرتيرا» (الأهرام - ١٩٢١/٨/١٧). وفيما يبدو أن سلامة موسى كان يرى أنه الأكثر جدارة بهذا الموقع.. فأسرع لينشر «نداء إلى الأمة المصرية» يناشد الشعب المصرى

وجمعيتي الهلال والصليب الأحمر جمع تبرعات للشعب الروسي الذي يعاني من المجاعة»، ووقع النداء «سلامة موسى - سكرتير الحزب الاشتراكي المصري»، لكن التوجيهات الغابية الصارخة كانت تحول بين سلامة موسى وموقع السكرتير العام لحزب يتأهب كي يصبح شيوعيا.

وما أن يقرر الحزب انتماءه للتوجه الشيوعي حتى ينسحب سلامة موسى من الحزب، وكالعادة نشر بيانا في «الأهرام» تحت عنوان «عام في الاشتراكية» قال فيه: «منذ عام تقريبا تألف بالقاهرة حزب اشتراكي معتدل المذهب يسير على خطة نيرة رشيدة يقوده زعماء أكثرهم تربى في أوروبا شاهد بعينه الحركة الشيوعية في إقبالها وإدبارها، وغلوها واعتدالها، وكلهم مع ذلك وطني يعرف أن مصر لم تبلغ بعد الدرجة التي تستطيع فيها أن تهمل الرابطة الوطنية مستعيضة عنها بروابط أخرى شعبية أو اجتماعية.. لهذا السبب أراد مبتدئوا الحركة في مصر أن تكون صبغتها مصرية بحتة تتكيف بتكيف المزاج المصري ولا تنقل عن أوروبا نقلا.

كما أرادوا أن ينهجوا نهج الاعتدال والشفقة في خطتهم بحيث لا يجد ولاة الأمور مجالا للتخوف أو الشدة في سيرهم» ثم.. «إني أعتقد أن الاشتراكية لن تفلح عندنا حتى يرضى بها المتوسطون - إن لم أقل الأغنياء - قبل العمال لأنهم الطبقة المستنيرة التي تستطيع فهم مبادئها» وأخيرا «إن الثورة في بلاد مثل مصر مقضى عليها بالفشل، ولو نجحت لكان نجاحها شرا من الفشل» (الأهرام - ١٩٢٣/٣/٤).

وينسحب سلامة موسى من الحزب.. ومن ميدان السياسة، انسحابا نهائيا لا رجعة فيه.

ومع ذلك فقد ظل سلامة موسى ملاحقا.. كشيوعي. نقرأ في المجلة الجديدة تعليقا على كتاب صدر بغير توقيع يحمل عليه حملة شديدة فيقول: «وسألت عن كاتبه في إدارة المطبوعات فعرف أنه ابن أخ رشيد رضا الصحفي السوري المعروف، الذي وفد على بلادنا كما تفد الطواعين، وخص نفسه بشتم الشبان المصريين واتهامهم بالإلحاد والشيوعية»، ويورد سلامة موسى بعضا من الشتائم التي حشدها صاحب الكتاب ضد سلامة موسى، ويقول: «وهكذا بحيث تحتاج إلى أن تغسل يديك عقب قراءة هذا الكتاب، وقد تناولنا هذا السوري السافل بتهمة الشيوعية والدعاية لها.. فوضع نفسه بالوضع الذي يستحقه.. وهو وضع الجاسوس» (المجلة الجديدة - يوليو ١٩٣٠).

وفي عام ١٩٤٦ قبض على سلامة موسى ووجهت له تهمة ظل يتحاشاها طوال حياته.. فقد اتهم بالشيوعية.

المثقف والأديب :

لعل الكثيرين لايعرفون أن سلامة موسى هو الذي اشتق من اللغة لفظ «ثقافة» و«مثقف» وقد اشتقه من الجذر اللغوي «ثقف» وفي المعجم «ثَقَّفَ السهم أي جعله مدببا قادرا على إصابة الهدف»، وهكذا تكون «ثقافة» هي تهيئة العقل ليكون قادرا على إصابة المعرفة والتوصل إليها».

وهو اشتقاق بالغ الذكاء.. وإلى سلامة موسى يرجع الفضل في استخدامنا هذا الاشتقاق اللغوي.

والمثقف عند سلامة موسى موسوعي المعرفة، فهو لا يقف عند مساحة معينة من إصابة المعارف.. بل يحاول أن يتجول في بحار المعرفة سعيا وراء النهوض بالعقل.. والتنوير.

أما الأدب عند سلامة موسى فهو «أدب هادف» فهو يهاجم أدباء عصره «لأنهم خانوا الأمانة وجعلوا الأدب لعبة سخيفة، ورياء كاذبا، ومكرا سيئا فكانوا يمدحون عبدالحميد فى الوقت الذى كنا ننتظر منهم أن يعلنوا استبداده، وكانت تنشر لهم دواوين لحمتها وسداها تمجيد عظماء المال والجاه» (مختارات سلامة موسى - مقال الأدب فى نقد الحياة - ص ١٠).

وفى مقال آخر يقول: «وأدباؤنا ليست لهم غاية، فإن الانكباب على الصنعة قد استغرق جهودهم ولم يترك لهم من الوقت سعة لدرس الفلسفة أو الاجتماع أو العلوم» (مختارات سلامة موسى - مقال القديم والجديد فى الأدب - ص ٤٥).

الصحفى :

ويعمل سلامة موسى بالصحافة.. يكتب كثيرا.. بل وكثيرا جدا، يصدر مجلته الخاصة «المجلة الجديدة» ويفتح لنفسه مساحة واسعة من التعبير الهادئ والماكر فى أحيان كثيرة.

وكان سلامة موسى هو صاحب الاكتشاف الماكر.. أن ينشر رسالة من قارئ مجهول تتضمن سؤالا ماكرا.. ويجيب عليها.

مثلا نشرت المجلة الجديدة تحت باب «أسئلة القراء».. «والإسكندرية - مصر. ع. م. ما الفارق بين هذه الألفاظ الاشتراكية - الفاشية - البولشفية - الشيوعية»، ويجيب سلامة موسى: الاشتراكية هى التدرج بالطرق البرلمانية القانونية إلى جعل العقارات المغلة التى تحتاج لاستخدامها إلى استخدام عمال.. كالأرض والمصانع والمناجم ملكا للأمة، أما الشيوعية والبولشفية فكلتاهما مسمى لشىء واحد، وهى تشابه الاشتراكية فى النتيجة لكنها تختلف فى الوسيلة لأنها تعتمد على الثورة والانتفاض كما حدث فى روسيا» (المجلة الجديدة - العدد ١٠ - المجلد ١ - أغسطس ١٩٣٠ - ص ١٢٨٧).

وينشر سلامة موسى دراسة ممتعة عن «مكسيم جوركى» الذى أسماه «أديب الصعاليك» (المجلة الجديدة - يوليو ١٩٣٠).

ونعود مرة أخرى إلى الأسلوب الماكر فتنقل مجلته عن مجلة أجنبية حديثا لها مع العلامة أينشتين يقول فيه:

س : أليست آسيا هى أم الأديان؟

جـ: يبدو أنها الكنز العظيم للأفكار، بل لقد عرفت أن الشيوعية نفسها قد جربت فى آسيا قبل آلاف السنين.

س: هل تظن أن العالم الغربى سيمر فى طور شيوعى؟

جـ: إذا حدث هذا فإنى لا أدهش.

س: وكيف تكون حياتك فى هذا النظام؟

جـ: تكون لا بأس بها.

س: هل توافق لينين على أن الحرية الاقتصادية من أوهام الأغنياء والطبقات المتوسطة؟

جـ: ربما كان لينين صادقا، فالحرية الكاملة لا تتفق والحضارة، فإذا كنت لا أحب أن يلومنى أحد،

فإنى أضطر إلى الخضوع لأنظمة تحد من حريتى، وكلما زاد رقى الأمة زادت تضحيات الفرد، وهذه التضحيات هى ثمن الحضارة» (المجلة الجديدة - ابريل ١٩٣٠ - ص ٧٤٦).

وفى المجلة الجديدة نقرأ سؤالا حادا كسكين «من يملك مصر»؟ وتكون الإجابة أكثر حدة «المصريون لا يملكون مصر، وإنما يملكها من يمتلك الأرض الزراعية فيها، وهم ١٢٢,٠٩٧,٢ مالكا، وسائر الأمة الذى يبلغ ١٣ مليونا لا يملك شيئا من هذه الأرض. والأغرب من ذلك أن يملك نصف الثروة الزراعية فى مصر أقل من ٣٠٠٠ فرد» (المجلة الجديدة - سبتمبر ١٩٣٠).

وتنشر المجلة الجديدة مقالا عن الملكية الزراعية يقول: «إن أكثر من ١٥٪ من كبار الملاك هم من الأجانب، وأكثرهم سلب أملاكه بطريق الربا الفاحش»، ويتحدث المقال عن نظام الملكية المشاعة الذى حققته روسيا فى كثير من أراضيها مؤكدا «أن الملكية المشاعة سبقت من الناحية التاريخية الملكية الشخصية، فالأرض فى العصور التاريخية الأولى كانت ملكا مشاعا لجميع الناس، يستثمرها من يشاء ثم يقول: «إن الامتلاك الفردى للأرض يؤدى إلى انتشار الجوع. والعلاج الوحيد هو جعل الأرض ملكا مشاعا. فالامتلاك الفردى مناف للطبيعة. فكما أن لجميع الناس حقوقا متساوية فى الهواء والضوء، كذلك يجب أن تكون لهم حقوق متساوية فى الأرض» (المجلة الجديدة - ابريل ١٩٣٤ - ص ٤٣).

ويهاجم سلامة موسى احتكار الشركات الغربية للتجارة مع مصر ويقول: «ومما زاد هذه الشركات طغيانا ثقتها بأن الحكومة المصرية تقاطع روسيا، وتكره الاتجار معها، والحقيقة أنه لا يوجد ما نخشاه من الاتجار معها كأن نستورد منها البترول بثمن منخفض مقابل تصدير القطن إليها مثلا» (المجلة الجديدة - ابريل ١٩٣٠ - ص ١١١).

وهكذا نجد أنفسنا أمام صحفى ينفذ من ثقب الإبرة ملحا فى نشر أفكاره.. وفى الدعوة للاشتراكية.

وتتقلب الأحوال.. يتغير الزمان.. وما يتغير سلامة موسى، يظل يكتب ويكتب كلما أتيحت له الكتابة حتى فى صحف أخبار اليوم.. لكنه فى كل حين كان قادرا على أن يفلت ما يريد، وأن غلفه غلافا سميكا.

فى العمل العام :

وواصل سلامة موسى وبشكل دائم وجوده فى العمل العام المصرى.

جعل من جمعية الشبان المسيحية مرتكزا لنشاطه.. وجمع حوله هناك صفوفا لا تنتهى من تلاميذ ومريدين ينهلون من فيض معارفه.

وأسس «المجمع المصرى للثقافة العلمية» وأسس «جمعية المصرى للمصرى» التى دعت لدعم الصناعة الوطنية واستلهمت نموذج «غاندى» فى الاعتماد على الذات وعلى المنتج المحلى.. ويصيح سلامة موسى فى بيان نشره بالصحف «أيها الشباب المصريون كفوا عن معاملة الأجانب، لا يشتر أحد منكم شيئا إلا من صانع أو تاجر مصرى، لأنه بهذا وحده يمكننا أن نحقق استقلالنا» (تقويم المصرى للمصرى - لعام ١٩٣٢).

وسلامة موسى هو صاحب فكرة إنشاء «شركة بيع المصنوعات المصرية» فقد كان يغضب كل يوم مرتين وهو يمر فى «شارع فؤاد» سائرا على قدميه ذاهبا أو عائدا من جمعية الشبان المسيحية لأن هذا الشارع الذى يمثل شريان الحياة التجارية لا يوجد فيه متجّر مصرى واحد. وظل يلح ويكتب ويجرى اتصالات شخصية حتى أقنع المسئولين فى بنك مصر بافتتاح شركة بيع المصنوعات المصرية.. وتشجيعا لها تبرع لها سلامة موسى بألف جنيه وهو مبلغ كبير بمعايير هذا الزمان.

ويظل سلامة موسى ممسكا بقلمه، مستغلا كل ثقب إبرة يمكن أن تنفذ منه كلماته.

يظل يكتب ويكتب.. فالكتابة كانت حياته وطموحاته وأمله وعذابه ومحرابه.. ظل يكتب حتى آخر نسمة من حياته.

ويرحل.. دون أن يتحقق حلمه الكبير.

لكن كتاباته المبدعة والموسوعية تظل تراثا ثمينا لفكرنا.. تراث يندر أن يتكرر أو أن يكون له مثيل.

من إبداعات سلامة موسى

- مقدمة السوبرمان.
- الاشتراكية.
- أشهر الخطب ومشاهير الخطباء.
- الحب فى التاريخ.
- أحلام الفلاسفة..
- حرية الفكر وأبطالها فى التاريخ.
- أسرار النفس، العقل الباطن.
- تاريخ الفنون وأشهر الصور.
- اليوم والغد.
- نظرية التطور وأصل الإنسان.
- قصص مختلفة.
- فى الحياة والأدب.
- ضبط التناسل ومنع الحمل (مع آخر).
- غاندى والحركة الهندية.
- ما هى النهضة.
- مصر أصل الحضارة.
- الدنيا بعد ٣٠ سنة.
- السيكولوجية فى حياتنا اليومية.
- حياتنا بعد الخمسين.
- البلاغة العصرية واللغة العربية.
- حرية العقل فى مصر.
- التثقيف الذاتى.
- عقلى وعقلك.
- تربية سلامة موسى.
- فن الحب والحياة.
- طريق المجد للشباب.
- محاولات سيكولوجية.
- هؤلاء علمونى.
- كتاب الثورات.
- الأدب والشعب.
- دراسات سيكولوجية.
- المرأة ليست لعبة الرجل.
- برنارد شو.
- أحاديث إلى الشباب.
- مشاعل على طريق الشباب.
- مقالات ممنوعة.
- الإنسان قمة التطور.
- افتحوا لها الباب (قصص قصيرة).
- الصحافة حرفة ورسالة..

ملف | م

لم تعطه مصر إلا قليلا!

د. رءوف سلامة موسى

أنا الابن الأكبر لسلامة موسي، وربما كنت أيضاً الوحيد، لأن أخي الثاني نبيل توفي صغيراً، وأخي الأصغر خوفو هاجر منذ تخرجه بمصر إلى الولايات المتحدة الأمريكية. وأما أخوتي: ليلى وسعاد وهدى وسميحة وسميرة، فقد استغرقتهن على الدوام - كما يحدث كثيراً في بلادنا - الهموم العائلية والحياتية. ولهذا ، فقد أخذت بصورة متزايدة منذ وفاة والدي سلامة موسى في ١٩٥٨ في الاهتمام والانشغال بأموره.

وقد كنت دائماً في حياته قريباً منه ، وإن لم يكن القُرب الذي كنت أحب أن يكون بيني وبين أفكاره وكتاباته . وربما كان السبب أنني قد جئت بعد أربعة بنات، فدللني والدي ووالدتي "قليلاً" وقد كان سلامة موسى يظن أن التدليل يفتق ذكاء الطفل. وأنه أفضل على كل حال من الاضطهاد.

أقول، لم أقترب من أبي سلامة كما كان يجب في صباي وشبابي . فأنفقت شهوراً وسنوات مع رفاق عابثين ولاهين وكان هو يرى ذلك وينصحني، ولكنه أبداً لم يقسرني على شيء. وكان يشجعني على قراءة الكتب، والابتعاد عن صحف "القيل والقال". ويشجعني ويقول: إذا قرأت كتاباً من اختيارك، ولخصته لي، دفعت لك خمسة قروش. ولكنني لم أكن أفعل!.

ومع ذلك، لم أكن بعيداً عنه . لقد كنت اقرأ مقالاته، وأناقشه فيها بصراحة

الأصدقاء، لا الابن لأبيه. وكنت أحمل بعض هذه المقالات إلى الصحف المختلفة. وعندما أصدر جريدة "اليومية" فى أواخر الخمسينيات ساعدته فيها.

فلما انتهيت من دراستى الجامعية فى مصر فى ١٩٥٢، قال لى سلامة موسى: الآن، أريدك أن تسافر إلى انجلترا، وأن تعيش فيها كما عشت أنا فيها سنوات. كى تعرف كيف تكون الحياة المتحضرة، وكيف يفكر أفراد شعبها ، وبماذا يهتمون . ويجب أن تزور مصانعهم ومناجمهم ، التى مهدت لهم سبيل التقدم والقوة. وتحضر محاضراتهم وندواتهم، وتقرأ صحفهم وكتبهم. ولا يهمنى أن تحصل على شهادة.

ولم يكن دخل سلامة موسى فى ذلك الوقت كبيراً، ولكنه قتَّر على نفسه وأسرته ، كى ينفق على فى انجلترا وعلى أخى نبيل فى فرنسا.

وفى انجلترا أزداد تقديرى لأبى سلامة موسى. فقد كنت - كما أشرت - قريباً منه جسداً وروحاً، وأعرف مقدار الصدق والاخلاص الذى عاش على الدوام به . وتأكد لى أن ما يكتبه، وما نادى به طوال حياته ، هو علم وحق ، بينما غيره ردد الجهل أو النفاق أو الكذب. على أن مصداقية سلامة موسى تعود - فى ظنى - إلى شىء آخر، هو "الاستغناء" فقد كان بسيطا ومتواضعا فى حياته، من مسكن إلى ملبس إلى مشرب.

ولم تكن له طموحات شخصية. لم يكن يطمع - كما كان طه حسين يطمع مثلاً، ربما بتأثير زوجته الفرنسية - أن يلقب بالباشا، وأن يسكن قصراً فارهاً، وأن يصبح وزيراً.

سلامة موسى كان يحب أن يكتب كلمته، وأن ينشرها ، ولو دفع فى ذلك من ماله.

وبعض مقالاته - وكتبه مثل "حرية العقل فى مصر -" لم ينل عنها أجراً. ولهذا لم يسع من أجل وظيفة أو منصب ، ولم يتنازل عن فكره قط لقاء شىء من المغريات.

كان سلامة موسى يكتب لى وأنا فى انجلترا خطاباً أسبوعياً، وأرد عليه بمثله . ولازلت احتفظ إلى الآن بحوالى ثلاثمائة خطاب له، تناول فى بعضها بعض المسائل السياسية والاجتماعية والصحفية إلى جانب مسائل خاصة ، فى تلك السنوات ، عرفت قيمة سلامة موسى، وقدرته ، وكنت أحب أن أزامله سنوات بعد عودتى . ولكن الأقدار لم تتح لى بعد عودتى فى يناير ١٩٥٧، ووفاته فى أغسطس ١٩٥٨، ما كنت أرجوه.

***

فلما توفى سلامة موسى، وحاولت - من دون توفيق كبير - نشر بعض مؤلفاته - سارعت بالاتفاق مع إخوتى على إنشاء "سلامة موسى للنشر والتوزيع" التى تختص بنشر مؤلفاته ، وكنت أتعاون فى ذلك الوقت مع ناشر نشيط هو محمد نجيب الخانجى الذى ساعدنى كثيراً فى البداية ، ظاناً أن حماسي لن يستمر طويلاً، وفى ١٩٦١، افتتحنا مكتبة المستقبل بالإسكندرية ثم بالقاهرة. وبدأنا ننشر لمحمد زكى عبد القادر. وبين الأسماء التى ننشر لها الآن

نوال السعداوى وخيرى شلبى إدوار الخراط.

وقد ظننت دائماً - ولازلت أظن - أن أعظم تكريم نقوم به لسلامة موسى هو أن نكون أمناء على نشر مؤلفاته، وأن نحاول توزيعها على أوسع نطاق، وأما إقامة حفلات التكريم والندوات، التى نحشد لها أناساً لم يعرفوا سلامة موسى ولم يقرأوا له، فلم يكن أبداً فى اهتماماتنا.

ويحضرنى فى هذه المناسبة أن حفل التكريم الذى أقامه المجلس الأعلى للثقافة لسلامة موسى، ورأسه فقيه فى كليه آداب القاهرة (ينافق للأسف محمد الغزالى وعبد الصبور شاهين) قد حوله ذلك الفقيه إلى نقد واستنكار لكتابات وحياة سلامة موسي، حتى صرخ فيه الحاضرون : عيب!

كذلك لا أرى أن يكون تكريم المؤلف باغتصاب مؤلفاته وتزويرها. وأنا لا أتحدث هنا عن غنى مادى أحيانا، فأهلاً بمن يطبع مؤلفات سلامة موسى كاملة ودقيقة، ويأكل علينا حقوقنا. ولكننى أتحدث عن غنى المؤلف وقرائه بتزوير كتاب مثل "هؤلاء علمونى" بحذف ثلثه (ثمانية فصول محذوفة من أصل ٢٤ فصلاً) ثم يقولون لك بكل وقاحة : أصل الكتاب كبير، ونريد أن نطرحه بسعر جنيه واحد!

ماذا يفعلون باسم الثقافة؟!

***

مؤلفات سلامة موسي كثيرة ومختلفة المواضيع. فقد عاش يعمل مطرقة تدق العقول خمسين عاماً كما كتب كامل الشناوي) خمسين عاماً، تناول فيها مواضيع شائكة وخطيرة، مثل التنوير، وفصل الدين عن الدولة (في مجلة المستقبل ١٩١٤) وحرية الفكر (١٩٢٤) وما هى النهضة (التى يعزو فيها للعرب بدراية وذكاء، وليس نفاقاً وتزويراً، إختراع التجربة العلمية). ونظرية التطور وأصل الإنسان فى ١٩٢٥ والإنسان قمة التطور فى ١٩٦١.

وهو فى نظرية التطور، لا يخلط (وهذا هو سلامة موسى) كما فعل إسماعيل مظهر، بين العلم والغيبيات. ثم معاداة الملكية (وهل كان يطمع منها فى شيء؟) والدعوة للمساواة الكاملة بين الرجل والمرأة.

إلى هذا، اشترك سلامة موسى فى ١٩٢٠ فى تأليف أول حزب "اشتراكى" فى مصر. وذكر أنه قد اتفق مع زملائه فيه على أن يكون فابياً وديمقراطياً، ولكن زملاءه تحولوا به إلى "الشيوعية" أو كما كان يقال "الإباحية" وفصلوا سلامة موسى عنه. وانتهت هذه التجربة الأولى فى العالم العربي، بحل الحكومة للحزب، والقبض على زعمائه. والاشتراكيون الآن يعودون إلى ما قال به سلامة موسي فى العشرينيات من ضرورة تلازم الديمقراطية والاشتراكية. ولو أنصت لذلك زملاء سلامة موسى فى العشرينيات لكان للحزب فى مصر والدول العربية شأناً بل شئوناً. ولو قرن الاتحاد السوفيتى اشتراكيته بشيء من الديمقراطية والحرية الفكرية لما آل لما آل إليه.

على أن تلك التجربة جعلت سلامة موسى يوقن أن أى حزب "اجتماعى" فى مصر لن تقوم له قائمة، مادامت القضية السياسية - جلاء الانجليز عن مصر -

لم تحل. هذه النظرة الثاقبة الأخري، والصحيحة تماما فى الحالتين – فى ظنى – جعلته يقف سياسيا على جناح حزب الوفد الأيسر "لأنه حزب الشعب فى مصر". وأن يظن فى نفسه دائماً – أنه كاتب اجتماعى ، وليس أديباً.

نادى سلامة موسى فى حياته الطويلة والعريضة أيضاً: بتأميم البترول (فى الأربعينيات) وتأميم قناة السويس (١٩٥١ و١٩٥٢) وتخصيص مقاعد للعمال بمجلس الشعب المصرى (١٩٥١) إلخ إلخ مما نحاول أن نبرزه تباعاً فى الدورية التى ننشرها وتختص بحياة وأفكار وكتابات سلامة موسى "حوليات سلامة موسى". وهى نوع من الدوريات الجديدة تماما على بلادنا وعلى العربية.

***

إن أشباه سلامى موسى فى تاريخ الفكر قليلين ، بل قليلون جداً، وعلى ما أشار الرئيس مبارك وبطريرك الكرازة المرقسية، فهو أحد أهم المفكرين المصريين وأهم كاتب قبطى حديث.

ومع هذا ، ومع هذا، فهو لا يجد التكريم فى مصر "الرسمية". ونجد قبطياً آخر هو مكرم عبيد ينال تكريماً لا يستحقه لخطاباته المسجوعة، أونفاقه الممجوج (تشييعه لجنازة حسن البنا) فى الوقت الذى صارح فيه سلامة موسى – كعادته وبثاقب مصيرته – حسن البنا: أنك تقود وطننا إلى فتنة طائفية.

وهذه هى الكلمة التى تصف أعمال البنا. وهذا هو سلامة موسى فى صدقه وصراحته وثاقب فكره.

لقد أعطى سلامى لمصر كثيراً، ولكن لم تعطه إلا قليلاً لم تطلق اسمه على ميدان أو شارع أو حارة، أو مدرسة، ولم تقم له تمثالاً، ولم تصدر بأسمه طابع بريد إلخ . إلخ.

وهو مع ذلك باق. باق. لأن مثل سلامة موسى يخلد بكتبه، ويعيش فى قلوب الناس.

ش

شهادة

سلامة موسى
مثير للخلاف: حياً وميتاً

أيمن عبد الرسول

فى رواية القضية لكافكا جاء على لسان البطل ما معناه أن الكتاب الذى لا يشكل صدمة لقارئه لا ينبغى أن يقرأ، وقليلة هى الكتب العربية التى تشكل صدمة لقارئها، وقليلون فى حياتى الشخصية من يستطيعون إحداث هذه الصدمة، كان على رأسهم جميعاً "سلامة موسى".

ولهذا قصة ، فوالدى - رحمه الله - كان رجلاً أصولياً، وكان من ألد أعداء طه حسين ومحمد عبده وكل أعلام التنوير لأنهم فى رأيه عملاء للغزو الثقافى .. رحم الله والدى ذكر أمامى سلامة موسى بشىء من الحدة واللوم والتقريع عندما وجد فى يدى كتاب "هؤلاء علمونى".

والكتاب كنت قد وجدته فى مكتب قديم لخال لي.. وكنت فى مرحلة المراهقة الفكرية بين اليمين واليسار، والاشتراكية والليبرالية فأخذت الكتاب، وقرأته بفهم، وحب مأخوذاً بأول عبارة صدر بها الكتاب لجوته "كن رجلاً" ولا تتبع خطواتى فاعتبرتها وصية، ثم المقدمة التي يؤكد فيها المؤلف أن حياتك مشروع عليك أن تصممه بيدك وخارطه يجب أن تصنعها .. كان ذلك الحديث غريباً على مسامعى وأنا ابن الخمسة عشر عاماً، ثم قرأت عشرين شخصية أوردها سلامة موسى في هذا الكتاب الصغير الحجم، عشقت فولتير فحطم الخرافات، ونسجت قصة إعجابى بنيتشه وتقديرى لجهوده الإنسانية...

أعتبرت هذا الكتاب "هؤلاء علموني" كنزاً وأوصيت كل من يعرفني بقراءته لأنه في رأيي أول خطوة على طريق ثقافتنا المعاصرة..

وكان لهذا الكتاب فضلاً في إنقاذي من هوة المراهقة الفكرية بأن هداني إلى سبل الحرية والعقلانية والتطور .. ومن أفضال هذا الكتاب أيضاً أنني دخلت قسم الفلسفة بكلية الآداب، وكان أول مقال أكتبه في مجلة الحائط في الجامعة عن سلامة موسى رائد العقلانية، وفوجئت بهجوم شديد من الأصوليين على وعلى سلامة موسى فأدركت أنه لمن العظمة في هذا الرجل أن يكون مثار إختلاف وهو يرقد في العالم الآخر .. مؤكداً لنفسي أن دعوته مستمرة ومنتشرة عن طريقنا نحن أولاده الفكريين الذين ندين له بالوفاء والإخلاص والتلمذة على نمط مختلف محترم .. ولكن أدهشني أن يسألني أحد الشبان في الجامعة وقتها: من سلامة موسى هذا؟

وأجبته بأن أهديته نسخة من كتابه هؤلاء علموني ، ذلك الكتاب الصدمة الذي حول تفكيري ١٨٠ درجة وهداني لقراءة العديد من أعمال العملاق الراحل ، وأرى أنه يجب علينا أبناء الجيل الرابع لسلامة موسى أن نقوم بدراسة أعماله دراسة تعد تكملة ما بدأه أستاذنا (الذي افتقدناه) غالي شكري في كتابه "سلامة موسى" وأزمة الضمير العربي".

وأعلن أنني سوف أتصدى قريباً لتقديم سلامة موسى لجيلنا هذا، جيل اللاهوية واللاوعي واللا ذاكرة .. ليعرف من هو سلامة موسى ويقدر دوره الرائد في التفكير العلمي في مصر والعالم العربي.

فحتى الآن لم يأخذ سلامة موسى حقه كمفكر من ألمع المفكرين الذين قدموا للعالم أضعاف ما أخذوا .. ويا ليتهم أخذوا شيئاً لنرد لهم جزءاً ضئيلاً جداً من أفضالهم على مستقبل الثقافة المصرية والعربية.

ش

شهادة

شهادات جديدة عن سلامة موسى

هانى لبيب

سلامة موسى هو واحد من أهم رواد عصره فى عشرينيات هذا القرن.

وعصره كان وشيك الخروج من أغلال القرون السابقة والاقتراب أكثر من الحضارة الغربية.. فكان لابد لسلامة موسى - وهو واحد من الرواد - أن يُعبر عن رؤيته الجديدة التى كان لابد أن تصطدم بالقديم.

ورواد هذا العصر استطاعوا أن يصدموا الرأى العام بعنف، هذا ما فعله طه حسين فى كتابه «فى الشعر الجاهلى»، وعلى عبدالرازق فى «الإسلام وأصول الحكم»، وقاسم أمين «تحرير المرأة»، ومنصور فهمى فى رسالته عن المرأة، ثم سلامة موسى ببواكير أعماله «مقدمة السوبرمان»، خاصة فى هذا الكتاب الأخير.

لهذا ولغيره، آثرنا أن نضع هنا ثلاث شهادات كمادة خام عن سلامة موسى:

* الشهادة الأولى لنجيب محفوظ الذى يؤكد أن سلامة موسى هو «الأب» الفكرى له.
* الشهادة الثانية لغالى شكرى الذى يعتبر سلامة موسى هو معلمه الأول.
* الشهادة الثالثة للأب جورج قنواتى الذى يصف سلامة موسى بالثائر دون حدود.

وهذه الشهادات الثلاث (لى) نشرت بالترتيب فى مجلة «القاهرة»، يناير ١٩٩٦ - مجلة «صباح الخير»، ٥/١٠/١٩٩٥ - كتاب «أبونا قنواتى.. مشوار العمر» ط ١ - ١٩٩٨.

شهادة نجيب محفوظ

قابلت سلامة موسى للمرة الأولى فى الثلاثينيات، وكنت فى المرحلة الثانوية حينذاك.

وبدأت علاقتى به حينما ترجمت إلى اللغة العربية كتابا بعنوان «مصر القديمة» لمؤلفه جيمس بيكى، وذلك عام ١٩٣٢، ثم أرسلت الترجمة والأصل إلى مفكرنا الكبير سلامة موسى الذى كان يصدر وقتها مجلة «المجلة الجديدة»، ولم أكن أتوقع أن تنشر ترجمتى مطبوعة كتابا فى ثمان وستين صفحة، وأصبحت علاقتى به علاقة تلميذ بأستاذ عظيم.

ونشرت فى مجلته مقالاتى الفلسفية الأولى، كما نشر لى رواية «عبث الأقدار» سنة ١٩٣٩ بعدما أعجب بها إعجابا شديدا.

فى الحقيقة.. سلامة موسى هو أهم شخص نشر لى، وأنا فى المرحلة الثانوية.

إن سلامة موسى - يستطرد نجيب محفوظ - هو أبى الفكرى وأستاذى العظيم الشديد التطلع والشغف الذى لا يوصف بالعلم والحضارة.

شهادة غالى شكرى

سلامة موسى هو معلمى الأول، وكنت أعيش فى هذه الفترة أزمة الضمير العربى، وأرى أن سلامة موسى كان يُجسم هذه الأزمة من زاوية مقاومتها وإلغائها، لهذا كان أول كتاب لى بعنوان «سلامة موسى وأزمة الضمير العربى».

ولم يأخذ سلامة موسى نصيبا كبيرا فى التاريخ المعاصر، لأنه ينتمى إلى الأقلية، ولأنه - أيضا - لم يكن أستاذا فى الجامعة، بالإضافة إلى أنه كان انطوائيا.

وعلى الرغم من ذلك، فإن سلامة موسى له تلاميذ (كبار) تجاوزوه كجماعات وليس كأفراد فقط، وهو رجل محظوظ بكل المعانى لأن المستقبل معه.. وإن لم يكن الماضى كذلك.

شهادة جورج قنواتى

سلامة موسى.. رجل مفكر ومتفتح، يفهم أهمية الدين و التصوف فى الحياة الإنسانية.

كان ثائرا بدون حدود، وله تأثير فى شخصيات كثيرة، منها: زكى نجيب محمود، ولويس عوض، وكان له تيار أدبى واجتماعى كبير.

هــوس العمــق !

قصة : باتريك زوسكيند*

ترجمة : طلعت الشايب

عندما أقامت سيدة شابة من «شتوتجارت» ـ ترسم رسوما جميلة ـ معرضها الأول، علق أحد النقاد ـ وكان حسن النية ويريد فعلا أن يشجعها ـ قال: «أعمالك مثيرة للاهتمام، وهى تدل على موهبة حقيقية لكن ينقصك العمق».

لم تفهم السيدة ما يقصده الناقد بذلك،

وسرعان ما نسيت ملاحظته.

بعد يومين ظهرت فى إحدى الصحف مراجعة نقدية بقلم الناقد نفسه يقول فيها: «هذه الفنانة الشابة لديها موهبة أكيدة، وأعمالها تبدو جميلة من النظرة الأولى، لكنها للأسف تفتقر إلى بعض العمق». حينذاك فقط، بدأت السيدة الشابة تفكر فى الأمر، وراحت تفتش فى لوحاتها وأوراقها القديمة بإمعان، دققت فى رسومها جميعا بما فيها تلك التى لم تكن قد انتهت منها بعد، ثم أغلقت محابرها وغسلت أقلامها وخرجت لتتمشى.

فى ذلك المساء، كانت قد تلقت دعوة، ويبدو أن الناس فى الحفل الذى ذهبت إليه كانوا يحفظون ما

* كاتب ألمانى من مواليد ١٩٤٩، كان فى الثانية والثلاثين من عمره عندما كتب مسرحية «كونترباص» وعرضت لأول مرة فى «ميونيخ» سنة ١٩٨١، له ثلاث روايات: «العطر» ١٩٨٥، «الحمامة» ١٩٨٧، و«قصة السيد سومر» ١٩٩١، وفى سنة ١٩٩٦ صدرت له مجموعة تضم ثلاث قصص قصيرة ونصا حول عاداته فى القراءة. والقصة المنشورة هنا من هذه المجموعة الصادرة بالإنجليزية فى عام ١٩٩٦ عن BLOOMSBURY ـ لندن.

كتب عنها عن ظهر قلب، فكانوا يثرثرون عما تحدثه لوحاتها من متعة عند النظر إليها لأول مرة، وكذلك عن موهبتها الأكيدة. إلا أنها من الهمهمة التى تدور فى أركان القاعة، ومن حديث الذين كانوا يقفون وظهورهم لها، كانت تصلها عبارات تسمعها جيدا.. «لا عمق».. «تلك هى المشكلة».. «ليست سيئة لكنها - للأسف - ينقصها العمق».

على مدى الأسبوع التالى كله لم ترسم شيئا. كانت تجلس صامتة فى شقتها وتطيل التفكير، بينما كان سؤال واحد يطوق كل الأفكار الأخرى ويلتهمها: «لماذا ليس لدى عمق؟». وفى الأسبوع التالى حاولت أن ترسم، لكنها لم تصنع سوى خربشات خرقاء، وأحيانا كانت تعجز عن وضع علامة واحدة على الورق. وفى النهاية، أصبحت يدها ترتعش بشدة لدرجة تعجزها عن وضع القلم فى المحبرة.. كانت السيدة تنتحب وتصرخ: فعلا! ليس لدى عمق! فى الأسبوع الثالث بدأت تنظر فى كتب الفن وتدرس أعمال الرسامين الآخرين، وتتجول فى المعارض والمتاحف، ذهبت إلى إحدى المكتبات وطلبت من البائع أعمق كتاب لديه فأعطاها كتابا من تأليف شخص اسمه «فتجنشتاين» لم تفهم منه شيئا.

وفى أحد المعارض التى نظمها متحف المدينة تحت عنوان «خمسمائة عام من الرسم الأوروبى»، اندست وسط مجموعة من أطفال المدارس كان معلمهم يصحبهم فى جولة فنية، وأمام لوحة من أعمال «ليوناردو دافنشى» تقدمت فجأة لتسأل المعلم: «ولكن هل يمكن أن تشرح لى إن كان لهذا العمل عمق؟».

ابتسم المعلم وهو يقول: «إذا كنت تريدين إحراجى يا سيدتى، فلابد أن يكون ذلك بأسلوب آخر!»، وهنا انفجر الأطفال فى الضحك.

أما هى، فعادت إلى البيت وهى تبكى. أصبحت السيدة غريبة الأطوار أكثر من ذى قبل، ونادرا ما كانت تغادر الغرفة التى تعمل بها رغم أنها لا تستطيع أن تنجز شيئا.

هى الآن تتناول أقراصا لكى لا تنام، لكنها لا تعرف لماذا تريد أن تظل مستيقظة.. وعندما يغلبها الإرهاق تنام فى مقعدها، فهى لا تذهب إلى الفراش لأنها تخشى عمق النوم. بدأت تشرب وتبقى على الأنوار مضاءة بالليل ولم تعد ترسم، وعندما اتصل بها وكيل فنى من «برلين» ليسألها عن أعمال لها، صرخت فى الهاتف: دعنى وشأنى.. فأنا ليس لدى عمق.

ومن وقت لآخر كانت تلعب بالصلصال وإن كانت لا تصنع منه شيئا محددا، تغرز أطراف أصابعها فيه أو تصنع أشكالا صغيرة قصيرة وبدينة. أهملت السيدة نفسها ولم تعد تهتم بمظهرها، وأهملت شقتها التى أصبحت فى حالة من الفوضى كاملة.. وتزايد قلق أصدقائها عليها فكانوا يقولون: «لابد أن نساعدها، فهى تنحرف نحو الاكتئاب الشديد، قد تكون فى أزمة شخصية، أو لديها مشكلات فنية، أو ربما صعوبات مالية..

لو أنها الحالة الأولى فنحن لن نستطيع أن نصنع شيئا، ولو أنها الثانية فهى وحدها التى تستطيع أن تخرج نفسها منها.. أما إذا كانت الثالثة فيمكن أن نجمع لها بعض النقود، وإن كان ذلك قد يسبب لها بعض الحرج!».

لذا اكتفوا بدعوتها لتناول العشاء فى الخارج أو إلى بعض الحفلات، كانت ترفض وتعتذر متعللة بأنها مشغولة، رغم أنها لا تفعل شيئا. كانت تجلس فى غرفتها تحدق أمامها ويداها تعجنان الصلصال

فى ذهول. وذات يوم شعرت باليأس لدرجة جعلتها تقبل إحدى الدعوات، وبعد أن أمضت المساء فى الخارج أراد شاب ـ رآها جذابة ـ أن يصحبها إلى منزله لكى ينام معها.. قالت إنها كانت تتمنى ذلك فهى أيضا تراه جذابا، لكن عليه أن يكون مستعدا لمواجهة حقيقة مهمة..وهى أنها ليست عميقة! عندما سمع الشاب ذلك تركها وانصرف.

السيدة الشابة التى كانت ترسم رسوما جميلة ذات يوم تدهورت حالتها إلى درجة ملحوظة، لم تعد تخرج من المنزل، هجرت الجنس، أصابتها السمنة بسبب قلة الحركة والكحول وما تبتلعه من أقراص.. وكل ذلك جعلها تشيخ قبل الأوان، كما أصبحت الشقة فى حالة يرثى لها.. والسيدة نفسها أصبحت رائحتها نفاذة!

كانت قد ورثت ثلاثين ألف مارك عاشت عليها ثلاث سنوات، وأثناء تلك الفترة سافرت إلى «نابولى» ـ لا يعرف أحد فى أى ظروف ـ وكان كل من يحاول أن يتحدث إليها لا يسمع منها سوى همهمة غير مفهومة. وبعد أن أنفقت كل ما لديها كانت تقطع وتخزق لوحاتها، ثم صعدت إلى قمة برج التليفزيون الذى كان يبلغ ارتفاعه ـ أو عمقه ـ مائة وتسعة وثلاثين مترا وقفزت منه، ولأن الرياح كانت قوية فى ذلك اليوم تحديدا لم تسقط فى الميدان المفروش بالحصباء تحت البرج، وحملتها الرياح فوق حقل الشوفان على حافة غابة صغيرة حيث سقطت فوق مجموعة من الأشجار الوارفة.. إلا أنها ماتت فى الحال.

اهتمت صحف التابلويد بالحادث.. الانتحار.. المساء غير العادى.. وكونها فنانة واعدة.. كل ذلك ضاعف من إثارة القصة، ثم ظهر أن حالة الشقة التى كانت تعيش فيها كانت مأسوية لذلك أصبحت مادة لصور صحفية أكثر إثارة: آلاف الزجاجات الفارغة، آثار الدماء فى كل مكان، رسوم مشقوقة وممزقة، كتل من الصلصال على الجدران.. وبقايا براز جاف فى الأركان!

وفى مجلة نقدية، ظهر مقال قصير للناقد إياه، يبدى فيه حيرته لأن الفنانة الشابة كان لابد أن تلقى تلك النهاية البشعة. كتب يقول: «مرة أخرى، نرى نحن الباقين بعد ذلك الحادث الصادم، شخصا موهوبا لم يجد القوة ليؤكد ذاته على مسرح الحياة. لا يكفى أن يكون لديك القبول العام أو المبادرة عندما يكون الشخص معنيا بمصاهرة العالم الإنسانى، وما يصاحب ذلك من فهم لعالم الفن. يبدو من المؤكد أن بذرة تلك النهاية كانت قد زرعت من زمن بعيد.. ألم يكن من السهل إدراك ـ ذلك التنافر المخيف والواضح فى استخدامها لأساليب مختلفة، ذلك الاعتلال العقلى المركز على فكرة واحدة والموجه نحو الذات، ذلك التمرد الباطنى المتأجج العاطفة، الذى كان يحفر داخلها على نحو حلزونى دون فائدة ترجى ـ تمرد الإنسان على وجوده فى أعمالها الباكرة التى تبدو ساذجة؟ هوس العمق.. تلك الرغبة الطائشة القاتلة؟».

ش

شعر

مش قادر أسلّم

مدحت منير

شراعة باب الشقة
واخده مساحة كبيرة
ومافيش مكان
للعين السحرية
ومن سنين فاتت
كان ع القزاز
أيدين كتيره
لناس سابوها ومشيوا
ولما انكسر القزاز
خبيتهم
ف مكان بعيد

وحطيت مكانهم
نتيجة قديمة
عليها حد بيحدف حمام من السما
وسايبنى لوحدى..
شايل ماسورة ميه
هاتبقى مركز محيط
على أمل
أنى ها تسبب ف جمال مش مقصود
أول ما نتغرز ف الأرض
مع غطيان الكوكاكولا

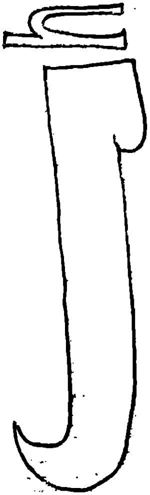
ولأنكم مؤمنين
مش ها تستغربوا
ع الأيدين الضعيفة
اللى قدرت تعمل
كعكة دهب
ف شعر حنان
من غير ما تتحرق..
علشان توعدنا بنسل حرير
نايم مع أعضائه
من غير دنس
ف صبح عادى
من صباحات سبتمبر

وبالرغم من أنى كل يوم
بتقع منى حاجة
من الحاجات الى مش محتاجاها الدنيا
مش قادر أسلم بالأمر الواقع
وحاسس
أن فى شىء متشعبط..
وبيمسك أكتر
كل ما تتهز الأرض..

عموما
كده أفضل بكتير
من الموت بالسم
وفرصة ما تتعوضش

علشان أتأمل أكتر
فى الكعكة
أزاى بتربى الأيتام
وتوعدنا

والحمام
اللى اتحدف م السما
على النتيجة
اللى سديت بيها الشراعة
يوم ما القزاز انكسر



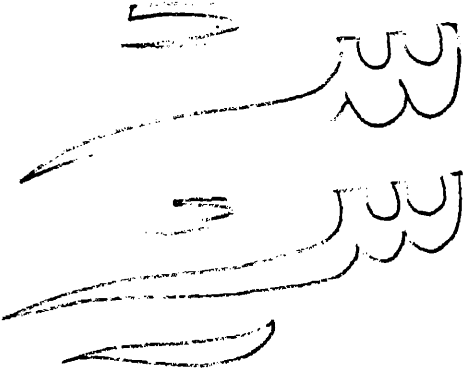
شعر

ش

ملاك

محمود فهمي الدسوقي

أظن دلوقت
أصبحت عندك الخبرة الكافية
اللي تخليك
وانت راجع بالليل
وطالع ع السلم
ما تقعش
بسبب سلمه مكسوره
ما بين الدور التالت والرابع
متهيأ لي
إنك حفظت أماكن القطط
اللي نايمين ع السلالم
فـ بلاش تقلقهم
وعدي جنبهم بهدوء
دلوقتي
تقدر تعدي ما بين الصفايح
اللي سابوها أصحابها في البرد



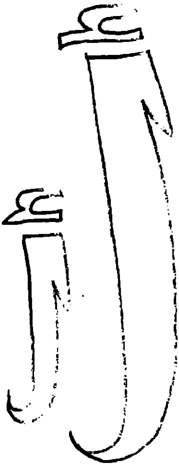
ونامو ا
بعد ماللوا الإضاءة من ع السلم
من غير ما تخبط واحدة منهم
وتزعج اللي قاعدين قدام التليفزيون
قبل ما تنزل
إتأكد
إنك قفلت الشابيك
واقفل الباب بالمفتاح
واطمن ع الترابيس
علشان
لما ترجع بالليل
وتفتح الباب
وتحط ايديك علي زرار النور
ما تتفاجأش
بملاك
قاعد ورا الترابيزه
بيبص عليك
وبيضحك

شعر

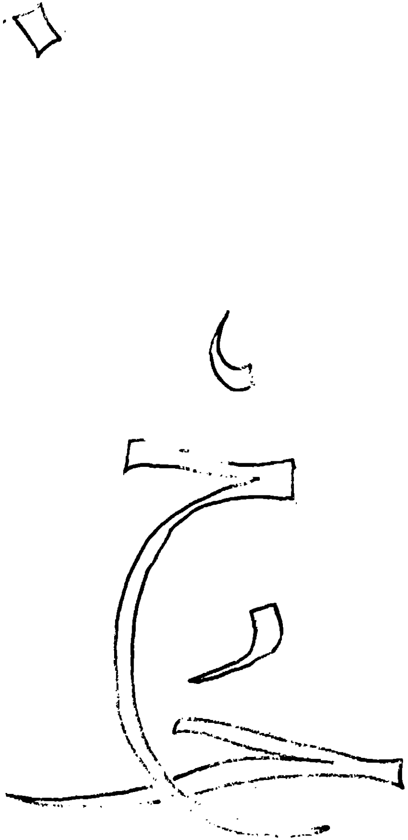
ش

للمواجيد ربٌ.. وللروح مجد الفناء

عطية معبد



ـ ١٢ ـ
فانتظرت
رأيت خلاياى.. موتَى
يخرجون منى.. صفاً.. صفاً
كل دقيقة مرت
صنعت فى جسدى ثقبا
صَفَّر فيه الهواء
صفتنى ..
.. أهكذا يكون الهباء
ـ ١١ ـ
ـ اتصلتْ
فاندلق فى أذنى الجمال
شففت
....
....أهكذا تقول ..
كلما كان مغشياً عليك
ـ ١٠ ـ
يا إلهى
إننى ... أبصر
ـ ٩ ـ
هلّت



فهالني هلالها
....
يارب
اقتربْ
- ٨ -
سلّمت
فاستحلتُ
بهاءً
- ٧ -
استوتْ
فانسحقت
لكي .. أقترب
- ٦ -
ذبت
فذقت للنور طعما
ولمسته
الله .. لمسته
- ٥ -
صرنا ..
أنا
- ٤ -
علتْ
فهبطتُ
هبطتُ
هبطتْ
- ٣ -
يا الله
اللجسد النحيل
كل هذا الثقل ؟
- ٢ -
ربما أتحد
لو ...
- ١ -
فانتحرتْ .

د

دراسة

الحتمية والمبادرة: من الملحمى إلى التراجيدى

طاهر لبيب*

- ١ -

رؤية الحتمى قديمة، لكن ظهور الاصطلاح (determinisme) الممتد استعماله حتى اليوم يعود، فى الفكر الغربى، إلى القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر فى ألمانيا ثم فى فرنسا. وإذا كان لايبنتز (Leibniz) قد أعد له فى حديثه عن الضرورة (necessite فإن كانت (Kant استعمله فى التمييز بين الفاعل الخاضع لمبدأ السببية الطبيعية وبين الفاعل المحدد لفعله فى مجال العقل العملى أو الاخلاق. كذلك هيجل فى رؤيته للتاريخ الكونى، ثم ماركس فى رؤيته لانتصار الطبقة العاملة.

المسألة فلسفية، أساسا، لأنها تتصل بوضع الإنسان فى الكون. أما حداثة الحسم فيها فهى فى تجاوز الماقبلى فى الحتمى (pre deteminisme) لتأكيد العقل والإرادة وقد وازى ذلك وتفاعل معه ربط الفكر العلمى بين السبب والنتيجة وانتشار القول بإمكانية التأكد، مسبقا، من حصول الظواهر، باعتبار شروطها التجريبية. كان ذلك،على الأقل، منذ كلود برناز وطبه التجريبى. منذ ذلك

* أستاذ بالجامعة التونسية - رئيس الجمعية العربية لعلم الاجتماع.

الوقت، واجهت الفلسفة الحتمية المطلقة، كما واجهتها العلوم الإنسانية والاجتماعية، بل وواجهتها العلوم نفسها بالنقد والتنسيب، ولكن من دون رفض المبدأ العلمي العام الذي يقوم عليه الحتمي. ومهما يكن ، فقد تخلصت الحتمية، في الفكر الغربي، من « قدريتها »(fatalisme) التي أصبحت «حتمية خارجية» وأصبحت تحيل، كما هو الشأن في قاموس لالند، إلى استعمالات قديمة في المسرح اليوناني وفي عقائد المسلمين وعند الرومنطقيين.

تنقل مفهوم الحتمية بين الفلسفة والعلوم، واستقر في مناطق التداخل بينهما. لذلك ليس من الصدفة أن يبحث فوكوياما عن أسس نظرية لـ «نهاية التاريخ» عند كانت، وخاصة عند هيجل وماركس، الذي رأى أنهما وضعا ، كل بطريقته، حدا للتاريخ: الدولة الليبرالية المناسبة لاستقلالية الوعي عند هيجل، والمجتمع الشيوعي عند ماركس الذي لا يرى أن الليبرالية تحل التناقضات الأساسية. وللمحافظة على المعادلة الفلسفية العلمية يعتبر فوكوياما أن العلوم الحديثة - وخاصة منطقها الفيزيائي - تمثل سدا منيعا أمام تراجع التاريخ الذي اتخذ وجهته النهائية نحو كونية الديمقراطية الليبرالية. فوكوياما ، إذا ، ليس ظاهرة مفاجئة في مسار الفكر الغربي.

- ٢ -

إن السائد اليوم، في الخطاب الفكري السياسي العربي، هو استعمال شعبي لمفهوم الحتمية: استعمال لا يحيل إلى مصادرها الفلسفية والعلمية وإلى العلاقة بينها ، وإنما يحيل إلى الحس المشترك الذي يربط الحتمية بأنماط من الارادوية التلقائية في التحقيق الذاتي لـ «الضرورة» الأخلاقية - بما فيها الايديولوجية - أو في رفض الإكراه الخارجي، وذلك من دون التزام بربط الأسباب بالنتائج ولا بربط المعرفة بالأشياء.

ولقد مرت مرحلة كان الخطاب العربي ينتج فيها حتمياته الموكول إليها إنجاز مطالبه الكبرى كالتحرر الوطني والتنمية والوحدة العربية وحتى الحل البروليتاري للمسألة الاجتماعية. ولأنها كانت حتميات «تاريخية - لأنها «داخلية» - فإن من كان يرفضها أو يرفض مالا أمل له فيها كان يعتبر «ضد التاريخ» لقد كانت الحتمية في تلك المرحلة، تعبيرا عن إرادة كان لها ، في الواقع، ما يحملها من تيارات فكرية سياسية ومن حركات اجتماعية. ومن هنا شكلها «الملحمي».

ومع تبدل السياق، وجد العربي نفسه، في المرحلة الراهنة، أمام حتميات لم يصنعها وإنما فرضتها عليه عولمة «الخارج» عنه. عندئذ تبدل معنى الحتمي وتبدل الموقف منه. على أنه بقدرما يمكن القول إن حتميات المرحلة الأولى ذات بعد طوباوي يمكن القول إن حتميات المرحلة الراهنة ذات بعد غيبي، في معنى مواجهة المجهول. ومن هنا شكلها «التراجيدي». والمفارقة، أن الخطاب الذي ينظر إليه، اليوم، على أنه كان طوباويا كانت حتمياته تقوم على القول بـ«الشروط الموضوعية». وهو قول كان يتطلب اطلاعا وجدلا في المعرفة، في حين أن الخطاب السائد اليوم والذي ينظر إليه على أنه «واقعي» هو أقل ارتباطا بالمعرفة النظرية - وهي صلب المعرفة - لأن التسليم بالواقع لا يحتاج إليها. على أن ما يبدو مفارقة، من وجهة معرفية، ليس مفارقة ميدانية: ميدانيا ، هنالك مرور من نخبة الوعي الممكن إلى نخبة الوعي الامبريقي، من نخبة المثقف المفكر إلى نخبة التقني المنفذ.

إن العلاقة بالحتمى فى المرحلة الراهنة، هى - إجمالا - علاقة بالمجهود أو بما يصر الفكر على إبقائه مجهولا، برغم كل الوسائل المتاحة لمعرفته. وليس الإصرار على المجهول، فى حالتى المواجهة والاستسلام، مجرد كسل فكرى كما قد يقال، وإنما هو من الثقافة التى تجعل الخطاب ينغلق على نفسه بسرعة حول موقف، فتبقى المعارف والحقائق خارجه، هكذا، مثلا، انغلق الخطاب العربى حول العولمة، قبولا ورفضا سريعين، باعتبارها مجرد مقولة أو دعوى أيديولوجية، أى باعتبارها قابلة للاختزال إلى حد يسمح بأن يفتى فيها من لا يعرف طبيعتها: «فهلوة» معرفية مقابل دهاء التاريخ. وهو حد لم تتجاوزه، حتى الآن، إلا محاولات نادرة لبعض اللامعين من الاقتصاديين العرب أو لمن أجاد التجرؤ عليهم كصادق جلال العظم فى تعريفه العولمة. هكذا، أيضا، تم إنهاء نهاية تاريخ فوكوياما: من دون توقف عند الأسس النظرية التى بناها عليها، بل إن بعض «النقد» رأى أنه لا فائدة فى التوقف عندها. الأمثلة كثيرة، وكلها تدفع إلى القول إن الحتمى هو بناء للمجهول أولا.

- ٢ -

الاستعمال استثمار للمفهوم، فى الواقع. وإذا كان ذلك، فلماذا اتجاه الحتمى إلى اتخاذ معنى الخارجية التهديدية المجهولة؟ حسين مروة له، فى «نزعاته المادية»، ملاحظات ذكية حول استحضار اللحظات التاريخية المتباعدة لمسألة القدر، ولو بأشكال مختلفة. وقد استعمل «الحتمية المطلقة» مرادفا للجبرية وبيّن كيف تم توظيفها سياسيا، وراء مظهرها الدينى. وما قاله عن جبرية الدولة الأموية وفقهائها لا يمكن ألا يذكر بجبريات سياسية وفكرية معاصرة تتخذ فيها العوامل الخارجية قوة القضاء المحتم على الشعوب.

معلوم أن السياق سياق تراجع المرجعيات التغييرية الكلاسيكية وتراجع الفعل المرتبط بها، بوجه عام، لكن المهم، فى حدود الرؤية المعرفية التى تنحصر فيها الملاحظات هنا، أن معنى الحتمى ينبنى الآن فى سياق أوسع لعودة الغيبى، فى تمثلاته الشعبية. أن نواته المعرفية (episteme)، بالمعنى الذى حدده فوكو لا تقطع مع هذه التمثلات، حتى ولو رفضتها فى المستوى الأيديولوجى. وليس من شك فى أن مما يساعد على هذا التداخل سيولة فكرية قديمة لم تحدث فيها «قطيعة ابيستيمولوجية» من شأنها أن تباعد بين العلمى والغيبى الشعبى. الفواصل بين المنظومات المعرفية أو البراديغمات غير واضحة. ويكفى أن تنظر فيما يرد فى صحيفة يومية واحدة، بل وفى صفحة واحدة منها من علم وعقل وغيبيات شعبية وشعوذة.

ظهرت الحتمية «الجديدة» كمقولة مفاجئة فى الخطاب العربى. فلم يكن فيه، قبل عشر سنوات، ما يبنيها معرفيا ولا ما يهيئ للموقف الحالى منها. فلم يكن فيه، بوجه خاص، هذه الصياغة الحالية لأنماط من العلاقة العربية بالهيمنة الخارجية. وهى صياغة تبدو اليوم استساغتها الواسعة والعلنية استساغة غير مسبوقة، منذ النهضة على الأقل. صحيح أن المفاجأة كونية إلى حد ما، نتيجة السرعة التى انهار بها المعسكر الاشتراكى وتبلور بها النمط المعولم وتوارت بها المرجعيات والمطالب. لكن الخطاب الغربى - ومنه مقولات فوكوياما - يدرج هذه المفاجأة فى «منطق» التاريخ الكونى، باعتبارها ضرورة لا باعتبارها مصادفة تاريخية. أما الخطاب العربى فقد ضاعت - فى الأثناء - معالمه وأدوات

تحليله. لقد تبتم فجأة.

هناك من لم يصدق أن يكون «منطق» التاريخ سخيفا إلى هذا الحد، فرأى أن ما يحدث ظواهر تاريخية قابلة للتدخل والتعديل والتجاوز، وأن ما قد يبدو حتميا فيها هو «إمبراطورية فوضى»، على حد تعبير سمير أمين. هؤلاء قلة فى «المواجهة»، لا يواجهون حتمية وإنما يواجهون ظواهر لهم بها علم. وهناك من حاول إعادة إنتاج ضرورات الخطاب الغربى لزرع مجتمعه، عضوا فى الجسم الكونى. والواضح فى هذه الحالة هو أن البحث عن تبرير الأوضاع الخاصة بالأوضاع العامة هو أهم من البحث عن أسس معرفية لمنطق تاريخى ما. وعلى كل، فلم يكن بالإمكان عكس ذلك لأنه لم يكن هناك وقت كاف لبحث معرفى.

وكما هو الشأن فى السائد فى مواجهة الحتمى فإن التسليم به يحتاج - هو أيضا - إلى الإطلاقية. لذلك فإن فى البحث عن التبرير إفراطا فى قراءة وتأويل ما يبدو حتميا: إنه - مثلا - لا يحتفظ من فوكوياما بما رأى من نسبية مزعجة فى تاريخه المنتهى، فهو يرى أن الرغبة فى اكتساب الاعتراف إثباتا للذات، يمكن أن تتواصل حسب مبدأ التيموس (thymos) أو روح الحياة الواردة فى «جمهورية» أفلاطون. وإذا كانت الليبرالية الديمقراطية هى أفضل البدائل التاريخية فإن تقويضها من الداخل، تعبيرا عن عدم الرضى أو بنزعة مثالية أو بحثا عن ألم يثبت الذات أو دفعا للسأم - وكلها تعابير فوكوياما - ليس أمرا مستبعدا. «إن التجربة توحى بأن البشر عندما لم يعد بإمكانهم أن يناضلوا من أجل قضية عادلة، لأنها انتصرت خلال جيل سابق، يناضلون ضد هذه القضية العادلة». ولو توسع فوكوياما فى العلاقة بين الثقافات والشعوب لازدادت نسبية خطابه وضوحا وقوة. على أن «نهاية التاريخ» يمثلها آخر مشهد فى الكتاب: ستكون الإنسانية شبيهة بقافلة من العربات تمتد طول الطريق. بعض العربات مشدودة فى اتجاه المدينة، وبعضها تائه فى الصحراء، وبعضها هاجمه الهنود الحمر وبعضها يضطره التعب إلى تعديد محطاته، وبعضها يبدو له أنه وجد طريقا بديلة. لكنها تكتشف جميعا أنه، مهما فعلت ومهما حاق بها، لا مناص لها من المرور بنفس المضيق لكى تصل المدينة. لكن هذا المشهد، ومعه الكتاب، ينتهى بالتعليق التالى: «من المشكوك فيه أن نكون قد وصلنا - بعد - إلى هذا الوضع: فبرغم الثورة الليبرالية الحديثة العهد والتى هزت العالم كله، فإن ما يمكننا جمعه من شهادات عن اتجاه هجرة العربات لا يسمح - مؤقتا - باستخلاص النتيجة، إنه لا يمكننا - أيضا وفى نهاية الأمر - معرفة ما إذا كان ركاب أغلب العربات التى تصل نفس المدينة لا يجدون المكان غير مناسب، حالما ينظرون حولهم، فيفكرون فى السفر من جديد، سفرا أطول».

وظائف الحتمى متنوعة. ومادام الحديث عن المثقفين العرب فإن منهم من وجد - سريعا - فى الحتمى تبريرا يبحث عنه. وقبل اقتراح تصنيف لعلاقتهم الفكرية بالحتمى، يمكن الإشارة إلى صنفين بارزين استفادا استفادة خاصة من توظيفه:

الصنف الأول من يتامى المرجعيات الذين اكتشفوا، فجأة، أنهم كانوا مخطئين وأن صوابهم ولى زمانه، فاعتذروا اعتذارا ذرائعيا فقط، عما سبق من وعيهم. وليس فى السنوات الأخيرة من النقد الذاتى ما يوحى بغير الذرائعية فى قبولها لما «تحتمه الأوضاع». أما الصنف الثانى فقد بلغ معه توظيف الحتمى أقصى مردوده: فأولئك الذين لم يتحملوا يوما عبء الكلمة ولا عبء الانتماء ولا

عبء النضال من أجل قضية، بل وربما لم يتحملوا عبء التفكير أصلا، وجدوا أنفسهم، فجأة وبمحض المصادفة «على حق»، لقد وجدوا أنفسهم كمن وجد نفسه في موقع المنتصر في معركة لم يشارك فيها فاستمد انتصاره من مشاهد هزيمة الآخرين.

وبشكل عام فإن إسقاطات الحتمى المحلية خففت من الضغط الفكرى والأخلاقى عمن كانت ظروفهم الخاصة تدفعهم إلى البحث عن موقع أو عن تغيير موقعهم، كما سمحت بحل عقد سياسية كانت تحول دون ذلك.

- ٤ -

فيما سبق من رؤية الحتمى السائدة، في علاقتها بالمجهول الذى يدفعه نحو الإطلاقية تمثل شعبى للغيبى وتوظيف فكرى تبريرى، تراءت ولاشك بعض ملامح المثقفين القابلة للتصنيف. وما نقترحه الآن تصنيف أولى تقريبى حسب الموقف الفكرى من الحتمى ونوع المبادرة التى قد يتضمنها:

١ - المثقف الملحمى: هو ذاك الذى كان يبنى البطولة الجماعية لمصير جماعى في عالم خاص من المبادئ والقيم، لكنه عالم كلى وغير نسبى، لا إحساس فيه بالطوباوية لأن مشروعه أو خطته التاريخية هى - دائما - قيد الإنجاز. وكما هو الشأن فى كلملحمة فإن البطولة الجماعية ذات حضور شعبى، بين العفوية والوعى.

لم تظهر طوباوية المثقف الملحمى، له ولغيره، إلا بعد أن انتهت ملحمة البديل الذى كان يحركه. ومهما قيل اليوم عن المرحلة الملحمية فإنها كانت مرحلة كبار المثقفين العرب. إن كبار المثقفين يبتون أحلاما كبيرة، لذلك فهم أكثر خطأ من غيرهم في التنبؤ بالمستقبل المباشر.

هذا المثقف توارى كنموذج سائد. لكن هناك بقايا ملحميين بلا ملحمة، بعضهم يبحث لها، عقلانيا، عن بدائل وبعضهم يواصلها، وجوديا، كاستحالة: انهم البدائليون والتراجيديون.

٢ - المثقف المقاول: إنه مثقف الممكن التجريبى والحامل الفكرى - التقنى للفعل «فى» الحتمية.

يحاول، أحيانا، إكساب فكره شكل المبادرة، لكنه يعلم ويعلم أن الآخرين يعلمون أن مبادرته امتثالية. لذلك قد يشعر بعدم الراحة أو بالغبن، غير أن المقاولة تمر به من ثقافة المبدأ - إن كان منها - إلى ثقافة الرهان (enjeu). وهو ليس النموذج السائد فحسب، وإنما هو الأكثر حضورا وفاعلية.

ولقد مكنته المرحلة من أن يرث - من دون أن يجد من ينازعه الإرث - نماذج متنوعة من مثقفى النهضة العربية كتلك التى ميز بينها العروى، مثلا، فى «الأيديولوجية العربية المعاصرة». هذا طبعا، مع لف الجميع حول واحد منهم: الليبرالى. فالمثقف المقاول هو مثقف الليبرالية لأن المقاولة ليبرالية. كل «المواد» القابلة للتحويل يمكن له استعمالها، حتى ولو كان غرامشى، مثلا، لتحويل مجتمعه المدنى إلى فضاء ليبرالى.

على أن المثقف المقاول ليس «مثقف السلطة»، حسب التعبير الذى كان متداولا. ذلك لأن المقاولة الليبرالية مترامية الأطراف ونشيطة فى مؤسسات خاصة للبحث والخبرة، كما هى نشيطة فى هيئات ومنظمات إقليمية ودولية وفيما يسمى بالجمعيات الأهلية أو غير الحكومية. مشكلة المثقف المقاول أنه - ككل مقاول - شديد الحذر. لذلك فهو، فيما يتصل بما يراه حتمية خارجية، كثيرا ما يبدو متأخرا

عن الخطاب الرسمى فى صياغة رأيه. فهناك فى بعض الدول العربية الساعية إلى الاندماج فى النظام العالمى وإلى التأهل له، خطاب وطنى يقظ حول «السيادة الوطنية» وما تتطلبه من «صمود» تجاه العولمة لكنه لا يجد له صياغة فكرية قوية فى خطاب المقاولين، كخطاب فكرى معرفي.

إن خوف المثقف المقاول من أن يبدو مزايدا يبقيه متأخرا بالضرورة، لذلك فهو، برغم جدة المشروع الذى يحمله وبرغم جدة المعارف الأداتية التى يتقنها، يبقى امتثاليا محافظا، برغم أنه قد يكون لافتة إشهارية للحداثة.

٣ ـ المثقف البدائلى: أبرز ممثليه، فقط، لهم ماض ملحمى. وهو مثقف الممكن بالوعى. إنه لا يواجه حتمية، بل يدعو إلى مواجهة ظواهر تاريخية يعرف ضرورتها ولا يراها حتمية. إن رؤيته لها بعد علمى عقلانى ومقاربته تحليلية. «حتمية» العولمة، مثلا، تبدو له ظاهرة نسبية، لها تناقضاتها ولها حدودها وجيوب مقاومتها كمرحلة جديدة من مراحل الرأسمالية. إن السرعة الفائقة، غير المعهودة فى الأساليب والآليات لا تخفى عنده استمرار المبادئ الأساسية التى يقوم عليها النظام العالمى والمحلى. لذلك فإن المطالب الكبرى للبشرية وللشعوب والفئات المضطهدة لا يمكن عنده إلا أن تبحث عن بدائل لتلبيتها، على الأمد البعيد. وهو يبنى هذه البدائل.

على أن هناك ثقافة بدائلية سائبة يتحرك البعض فى تقاليدها ويرفع شعاراتها، لكن بدون اطلاع معرفى وبدون قدرة على البناء النظرى للبدائل. هؤلاء ديماغوجيون أساسا. قد تكون فى خطابهم مسحة درامية، لكنهم أقرب إلى الكوميديا ولا يؤخذون، فكريا، مأخذ الجد.

٤ ـ المثقف التراجيدى: هذا المثقف لا يرى بديلا للمواجهة، وهو الوحيد الذى يواجه الحتمى كحتمى: يواجهه لأنه حتمى، إنه يعلم أن ما كان بالإمكان أن يطلبه لا يمكن للواقع أن يحققه. إن إنجازه هو فى المواجهة، فى حد ذاتها، تعبيرا عن عدم الرضى أو عن شقاء العالم. وقد يكون، من هذه الوجهة، قريبا من «البطل الاشكالى» فى الرواية عند لوكاتش. إن المواجهة، فى حد ذاتها، كافية لأن تكسب حياته معنى.

وإذا كان هذا المثقف امتدادا تراجيديا للملحمة، فإنه يختلف عن المثقف الملحمى فى أنه لا يرتبط بمشروع محدد ولا يبحث عن نصر قريب. ذلك أن تراجيديته هى نتيجة تفكك «العضوية»: عضوية المثقف الملحمى. ليس له علاقة بالواقع الامبريقى. إنه يدرك أن المرحلة «نثرية» وإن القنوات المتشعبة التى تخلقها لإدراج الفرد فى العالم يحدث قطيعة وعى به. لكنه يدرك أيضا مدى عجزه الامبريقى. لذلك يبقى مشدودا إلى إطلاقية الممكن من خلال مواجهة المطلق. إن إنسانيته هى، فى نهاية الأمر، إنسانية «الكلية المفقودة» فى هذه المرحلة.

إن قلقه الوجودى قد يبعث على الشفقة. لكنه يرثى من يشفقون عليه لأنهم لا يرون أن هذا القلق الوجودى هو أوسع مداخل القرن الحادى والعشرين.

(السفير ١٩٩٨/٩/٢٢)

ترجمة | ت

كيف نحيا الحياة اليوم

آلان دي بوتون
ترجمة: غادة الحلوانى

البشر مكرسون لعدة أشياء غير الشقاء، وإذا كان وضعنا على الكرة الأرضية خالق مهلك لغرض وحيد هو أن نعانى ، فإن لدينا مبررا جيداً لنهنىء أنفسنا على استجابتنا المتحمسة لتلك المهمة. والأسباب التى لا عزاء عنها كثيرة: هشاشة أجسادنا؛ والآثار المميتة للعادة. وفى مواجهة مثل تلك الأمراض الدائمة، فإن من الطبيعى أن يكون ما نتوقعه بترقب أعظم ليس إلا لحظة انطفائنا.

فى باريس العشرينيات قد يلتقط شخص ما، باحث عن جريدة ليقرأها، عنواناً يسمى "العنيد" لجريدة امتلكت صيتاً بسبب أخبار التحقيقات ، والإشاعات المدينية ، والمبوبات الشاملة والافتتاحيات الحادة ، وكان للجريدة أيضاً تقليد اختلاق أسئلة كبرى وتوجيهها إلى الشخصيات الفرنسية الشهيرة ليبعثوا بإجاباتهم عن تلك الاسئلة. وكان أحد هذه الأسئلة: "ماهو، فى رأيك ، التعليم المثالى الذى ينبغى أن تتلقاه ابنتك؟"، " هل لديك أية اقتراحات لتحسين حركة المرور المزدحمة؟" كان سؤالا آخر.

صاغت الجريدة فى صيف عام ١٩٢٢ سؤالاً غاية فى التفصيل للمشاركين فى تحريرها:"يعلن عالم أمريكى ، رسميا أن العالم سينتهى أو على الأقل، أن ذلك الجزء الضخم من القارة (أوروبا) سيتدمر، وهكذا يغدو الموت، بهذه الصورة

المفاجئة، قدرا مؤكدا لمئات الملايين من الناس، فى أعتقادك ما هى أثار هذه النبوءة على الناس، إذا تأكدت، فى الوقت الواقع بين لحظة تيقنهم الأنفة الذكر ولحظة الجائحة؟ وأخيرا بقدر اهتمامك بالأمر، ما الذى ستفعله فى تلك الساعة الأخيرة؟

أول شخصية شهيرة استجابت لسيناريو الإبادة الشخصية والعالمية المروع : كان هنرى بوردو ، الأديب الشهير انذاك والذى أصبح فى طى النسيان الآن. رأى بوردو أن ذلك سيقود جموع سكان المدينة إما إلى أقرب كنيسة أو أقرب غرفة نوم. ولو أنه هو نفسه قد تجنب حرج الاختيار موضحا أنه سينتهز هذه الفرصة الأخيرة حتى يتسلق جبلا لكى يتملى جمال المنظر الألبى ونباتاته.

بيرثي بونى شخصية شهيرة أخري، باريسية وممثلة مسرح بارعة ، لم تقترح استجمامات خاصة بها لكنها شاطرت قراءها هما خجولا بأن الرجال سيطرحون كل كوابحهم حالما كفت أفعالهم عن أن تنطوى على عواقب طويلة الأمد.

ضاهي هذا التكهن الشرير تكهن مدام فرايا وهى قارئة كف باريسية شهيرة . ارتأت أن الناس ستهمل قضاء ساعاتها الأخيرة متأملة المستقبل القائم خارج الكرة الأرضية وستستغرق فى متع دنيوية بدلاً من أن تمعن التفكير لإعداد أرواحها للآخرة.

وهو الشك الذى عززه كاتب آخر ، هو هنرى روبرت ، عندما أعلن بابتهاج عن نيته فى تكريس نفسه لمباراة أخيرة فى البريدج والتنس والجولف.

أخر شخصية شهيرة تمت استشارتها عن خططها لما قبل نهاية العالم، كانت لروائى معتزل، ذى شاب ، لم يعرف باهتمامه بالجولف أو بالتنس أو بالبريدج (أو أنه حاول ذات مرة لعب الشطرنج، وساهم مرتين فى إطلاق طيارة ورقية)، رجل قضى سنواته الأربع عشرة الأخيرة، مستقليا على سرير ضيق ، تحت كومة من البطاطين الصوفية رقيقة النسج يكتب رواية استثنائية طويلة بدون إضاءة كافية بجانب السرير.

استقبلت فى البحث عن الزمن المفقود"، عند نشر المجلد الأول منها عام ١٩١٣م، كتحفة فنية، فقد قارن ناقد أدبى فرنسى مؤلفها بشكسبير ، وشبهه ناقد إيطالى بستاندال؛ وعرضت أميرة نمساوية الزواج منه.

وبالرغم من أنه لم يقدر نفسه أبداً تقديراً عالياً ("لو كنت استطيع فقط أن أثمن نفسى أكثر! يا للحسرة! إن هذا مستحيل")، وأشار لنفسه ذات مرة بوصفه برغوثا ولكتابته بوصفها قطعة من النوجا عسيرة الهضم فقد امتلك مارسيل بروست ، أسبابا للرضا ، حتى السفير البريطانى فى فرنسا ، وهو رجل ذو إطلاع واسع وحكم حذر اعتبر من المناسب أن يمنحه شرفاً عظيماً أن لم يكن وسام الأدب مباشرة واصفاً إياه "كأكثر رجل مُلْغِز قابلته فى حياتى لأنه يحتفظ بمعطفه أثناء العشاء".

بعث بروست ، متحمسا بشأن المساهمة فى الجرائد، وهى فى كل حال تسلية جيدة ، الإجابة التالية لجريدة العنيد، ولعالمها الأمريكى الفاجع: "أعتقد أن الحياة تبدو رائعة لنا على حين غرة، إذا توعدنا الموت ، كما تقول.

فكر فحسب ، فى كم المشاريع التى تحجبها عنا حياتنا والرحلات والعلاقات العاطفية والدراسات والتى جعلها كسلنا غير مرئية والتى يؤجلها باستمرار اليقين فى المستقبل. لكن لنجعل هذا التهديد ضرباً من المستحيل إلى الأبد كم سيعود الأمر جميلاً مرة أخرى. آه، إذا لم تقع الجائحة هذه المرة فقط فلن نغفل زيارة صالات العرض الجديدة فى متحف اللوفر، وسنطرح أنفسنا عند أقدام الآنسة X، وسنقوم برحلة إلى الهند.

إذا لم تقع الجائحة ، لن نفعل أى شيء من تلك الأشياء لأننا سنجد أنفسنا نرجع القهقرى فى قلب الحياة العادية، حيث يهلك الإهمال الرغبة.

ومع ذلك لا يجب أن نحتاج إلى الجائحة، حتى نحب الحياة اليوم، سيكون كافياً أن نفكر أننا بشر وأن الموت قد يأتى هذا المساء".

يوحى الشعور المفاجىء بالولع بالحياة - عندما ندرك قرب حدوث الموت - وأننا ربما لم نفقد الولع بالحياة نفسها (طالما أن النهاية ليست على مرمى من بصرنا) غير أنها ترجمتنا المبتذلة لهذه الحياة ، فاستياؤنا هو نتيجة أسلوب معين فى الحياة أكثر منه نتيجة أى شىء كئيب متعذر التغيير بشأن تجربة الإنسان.

ينبهنا التنازل عن الإيمان المألوف بخلودنا من ثم إلى حشد من الامكانيات الكامنة التى تختبىء تحت سطح من الوجود الخالد ظاهرياً وغير المرغوب فيه ظاهرياً.

ولو أن الاعتراف الحق بفنائنا من ناحية أخرى يشجعنا على إعادة تقييم أولوياتنا ، فقد نسأل: ما هى هذه الأولويات، فقد نكون عشنا نصف - حياة فقط، قبل أن نواجه بسالة المعانى المتضمنة فى الموت. لكن ما هى العناصر التى تتألف منها الحياة الكاملة بالضبط؟

لا يضمن إدراكنا الخالص بموتنا الحتمى أن نمسك بأية إجابات معقولة عندما يأتى أوان ملء ما تبقى من دفتر اليوميات، حتى أننا قد نلجأ ذعراً من دقات الساعة ، إلى حماقات دراماتيكية.

كانت الاقتراحات التى بعثت بها الشخصيات الباريسية الشهيرة إلى جريدة العنيد متناقضة بما يكفى: إعجابا بالمنظر الألبى الجميل؛ تأملا للمستقبل القائم خارج الكرة الأرضية، التنس، الجولف، لكن ، هل كانت أياً منها سبلا مثمرة لقضاء الوقت قبل تحطم القارة؟

لم تكن اقتراحات بروست الخاصة (اللوفر، الحب، الهند) أكثر نفعاً، فهى ، بداية، كانت متعارضة مع ما يعرفه المرء عن شخصيته ، فلم يكن أبدا تواقاً للمتحف، فلم يذهب إلى متحف اللوفر على مدى عقد ، وآثر النظر إلى النسخ المقلدة، مفضلا ذلك على مواجهة ثرثرة المتحف (يعتقد الناس أن حب الأدب والرسم والموسيقى، أصبح واسع الانتشار إلى حد كبير، فى حين أنه لا يوجد شخص واحد يعرف أى شىء عنها).

ولا هو عرف باهتمامه بشبه القارة الهندية التى يتطلب محاولة الوصول إليها استقلال قطار إلى مرسيليا وسفينة بريد إلى بورسعيد وعشرة أيام على متن باخرة خطية عبر بحر العرب، تصميم نموذجى بالكاد لرحلة بالنسبة لرجل يغادر السرير بصعوبة.

بخصوص الآنسة× (ونكاية فى أمه) لم يتكشف مارسيل عن نزعة حسية نحو مفاتنها، ولا نحو مفاتن هؤلاء الآنسات من أ إلى ى، وكان قد مضى زمن طويل منذ أن أزعج نفسه ليسأل إذا كان هناك أخ أصغر على وشك المجيء . مستنتجاً أن كوباً من البيرة جيدة التبريد ، تقدم نبعاً من المتعة أكثر موثوقية من ممارسة الحب.

لكن إذا أراد حتى أن يتصرف وفقاً لاقتراحاته ، لقد انتهى بروست إلى أمتلاك فرصة ضئيلة فبعد أربعة شهور فقط من إرسال إجابته لجريدة العنيد متنبئاً أن شيئاً ما مثل هذا سيحدث طوال سنوات ، أصابته نزلة برد ومات. كان فى الواحدة والخمسين.

دعى إلى حفل ، وبرغم أعراض الانفلونزا الخفيفة. دثّر نفسه فى ثلاثة معاطف وبطانيتين، وغادر منزله مع ذلك.

اضطر فى عودته إلى المنزل أن ينتظر سيارة أجرة فى فناء بارد إلى أبعد حد، وهناك أصابته قشعريرة، تطورت إلى حمى خطيرة، التى كان من الممكن أحتواؤها ، إذا لم يرفض بروست بنصيحة العمل بنصيحة الأطباء الذين أحاطوا فراشه، فقد رفض عرضهم بالحقن بزيت مشبع بالكافور ، خوفاً من أن يعطلوا عمله، واستمر يكتب ، وكف عن الأكل والشرب ، عدا الحليب الساخن والقهوة والفاكهة المطهوة بالغلي البطيء.

تحولت نزلة البرد إلى التهاب شعبي، تضاعف إلى سل. انتعشت آمال قصيرة الأمد فى الشفاء عندما انتصب فى السرير وطلب أن يأكل سمك موسى مشوياً ، لكن أثناء شراء السمك أطهيه أصابه الغيثان ولم يستطع أن يقرب السمك. ومات بعد ساعات قليلة، إثر انفجار خراجى فى رئته.

لحسن الحظ لم تكن أفكار بروست عن كيف نحيا مقصورة على إجابة مختزلة ، أو "على إجابة مشوشة إلى حد ما عن سؤال خيالى من جريدة لأنه كان - مباشرة حتى وفاته - منهمكاً فى كتاب يشرح الإجابة عن سؤال ليس متبايناً عن ذلك الذى أثارته تنبوءات العالم الأمريكى الخيالي، ولو أنها إجابة - إلى حد ما - ذات صيغة قصصية معقدة ومطولة.

يلمع عنوان الكتاب الطويل إلى الكثير:

ولو أن بروست لم يعجب به أبداً وفضل عناوين شتى للكتاب مثل :"التعيس" ١٩١٤، "المخادع" ١٩١٥، "القبيح" ١٩١٧. تميز عنوان "فى البحث عن الزمن المفقود"، بالإشارة الوافية مباشرة إلى الفكرة المركزية للرواية : البحث عن الأسباب التى تقف وراء تبديد الزمن وفقدانه، فبعيدا عن سيرة تسجيل طريق العصر الأكثر عاطفية، كانت قصة قابلة للتطبيق عملياً وعالميا، حول كيفية التوقف عن إضاعة الوقت، وبداية تقدير الحياة حق قدر ها.

ومع أن الإعلان عن نبوءة وشيكة الحدوث ، قد يجعلها ، بلا شك ، الهم الأول في تفكير أي شخص ، فقد قدم الدليل البروستي أملا في أن هذه الزاوية من النظر قد تمهلنا قليلا قبل أن يصبح الدمار الشخصي أو العالمي على وشك الحدوث. وبناء عليه قد نتعلم أن ننظم أولوياتنا قبل أن يحين وقت مباراة الجولف الأخيرة، وننقلب على الأرض.

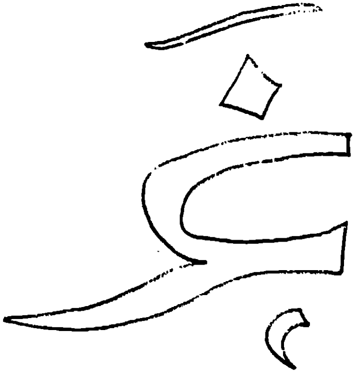
هوامش:

الفصل الأول في كتاب "كيف يستطيع بروست أن يغير حياتك "لمؤلفه آلان دي بوتون، مايو ١٩٩٨م، الولايات المتحدة.

"How Prourt Can Change Yawr Life, Qlain De Balton Firtvintage Inter, - Edition, Ramdam Houre, 1998.

- ولد آلان دي بوتون في ١٩٦٩م، مؤلف روايات " On Leve/في الحب" " Tl /Romantic Mavement الحركة الرومانسية" " Kin and tell/ قبل واحكـ (وخبر!).

- ترجمت أعماله إلى ست عشرة لغة - ويقيم في لندن.



عبدالحليم حافظ: راوى عموم مصر

سمير درويش

هناك شبه إجماع بين المثقفين ونقاد الفن والموسيقيين على أن ربع القرن المحصور بين عامى ١٩٥٢ و١٩٧٧ قد اصطبغ، فى الفن والموضة والحياة، بصبغة عبدالحليم حافظ. هذا الفتى الذى لم يكن معجزة صوتية كأم كلثوم، ولم يحدث طفرة موسيقية كسيد درويش، ولم يستند على رصيد قبلى طائفى ولم يخرج من صالونات باشوات هذا العصر أو أشباههم. لم يكن أيا من هؤلاء، ومع ذلك كان علامة بارزة فى زمانه.. فما الحكاية؟!

إن نظرة سريعة على هذين التاريخين تظهر الكثير من الأحداث الجسام التى مرت بهذه الأمة. ففى عام ١٩٥٢ قامت ثورة يوليو من قلب الجيش تتويجا لنضال الشعب - الذى سرعان ما انضم إلى ركبها - على مر العصور. كانت الثورة خلاصا من عدة قيود وعدة عقد.. فلقد تخلصت من حكم أسرة محمد على التى حكمت مصر قرابة مائة وخمسين سنة، وتخلصت فى الوقت ذاته من الاستعمار الذى تعاقب عليها منذ آخر الأسرات الفرعونية، وألغت الألقاب، وأعلنت الجمهورية، وأخرجت للنور مصطلحا كاد ينمحى من قاموس العربية من طول هجرانه وهو «الشعب».

هذه الثورة - أيضا - جاءت إلى المسرح السياسى المصرى والعالمى بزعيم من أبرز زعماء المرحلة هو جمال عبدالناصر الذى لعب عدة أدوار، فقدم نفسه كزعيم للأمة العربية من باب القومية كبديل للزعامات التى كانت ترتدى رداء الدين وتطلق اللحى، وزعيم أفريقى من خلال منظمة الوحدة الأفريقية، وزعيم للعالم الثالث كله من خلال منظمة عدم الانحياز بجوار تيتو ونهرو، وخاض معارك

ضارية، سياسية وعسكرية، من أجل ترسيخ وجوده كأهم رجالات المرحلة، طبعا بعد أن أنهى ببراعة واقتدار كل الصراعات الداخلية لصالحه. هذا الزعيم الذى لا يرضى بديلا عن الصدارة.

وشهد عام ١٩٧٧ حدثين مهمين ترتب ثانيهما على أولهما، أو عجّل أولهما بالثانى.

فى يناير شهدت القاهرة أقوى غضبة جماهيرية منذ غضبة ١٩٤٦ ضد الاحتلال الإنجليزى لمصر. فقد خرج عمال المصانع وطلبة الجامعات فى مظاهرات عارمة انضمت إليها جموع غفيرة من كل فئات الشعب إثر إعلان الحكومة عن رفع أسعار السلع الرئيسية، فيما عرف رسميا بـ«انتفاضة الحرامية» كتحوير للمصطلح السريع الذى أذاعه بعض المسئولين وتناقلته وكالات الأنباء «انتفاضة شعبية». وقد عرف شعبيا بـ«ثورة الجياع».

لم تكن ثورة الجياع هذه مجرد احتجاج ضد الغلاء، لكن أهميتها تمثلت فى كونها المرة الأولى التى يفارق فيها صوت الشعب صوت حاكميه منذ قامت الثورة، كانت هناك بالطبع عدة غضبات أهمها غضبة ١٩٦٨ احتجاجا على خفة الأحكام التى صدرت ضد القادة المهزومين، وغضبة ٧١ و١٩٧٢ ضد التخاذل فى مواجهة الاستعمار الصهيونى لسيناء.. وغيرهما، لكنها كانت مجرد «بروفات» أعلنت عن فعلتها الكبرى فى يناير ١٩٧٧.

هذه الانتفاضة زلزلت المقعد تحت الرئيس الراحل أنور السادات، الرجل الذى استفاد من لعبة التوازنات التى أجادها ناصر بين المعتدلين والراديكاليين، كما يذكر د. غالى شكرى، بين رجال أمريكا ورجال روسيا. ولأنه كان بطلا تليفزيونيا - كما يقول هيكل - آثر أن يسرق الكاميرا على طريقة مخرجى الإثارة، وبحركة انقضاض أعلن عن الحدث الثانى عام ١٩٧٧. الحدث الأبرز منذ هذا التاريخ وحتى الآن، وربما فى السنوات الخمسين الأخيرة، ألا وهو زيارته الشهيرة لإسرائيل التى أفضت إلى اتفاقية «كامب ديفيد».

بين التاريخين وقعت أحداث جسام غيرت وجه الدنيا مرتين تغييرا دراماتيكيا، فمن الحكم الملكى الذى يحتمى بالدول الاستعمارية، إلى الجمهورية العسكرية التى حاولت تطبيق اشتراكيتها الخاصة واشتبكت بعلاقات خاصة مع الشرق بقيادة الاتحاد السوفيتى، إلى الانفتاح الاستهلاكى والتعلق بعجلة رأس المال العالمى والصلح مع إسرائيل.

تلك أهم ملامح المشهد السياسى السائد آنذاك.

وفى الفن كان الصراع بين أم كلثوم وعبدالوهاب قد حسم نهائيا لصالح الأولى، بعد التغيرات الجوهرية التى طرأت على صوت عبدالوهاب وأثرت كثيرا على قوته وحلاوته، ففضل أن يكون «زعيما» فى مجال آخر هو التلحين، وركن إلى تمثيل الأفلام الغنائية وما يصاحبها من أغنيات سريعة ذات جمل لحنية قصيرة لا تحتاج إلى صوت قوى، وقد لا تحتاج أيضا إلى صوت مميز.

كان نجما القمة متورطين فى مساندة العهد البائد. فأغنية الفلاح التى غناها عبدالوهاب من كلمات بيرم التونسى - أحد أكثر الشعراء الشعبيين إثارة للجدل - كانت تتحدث عن فلاح آخر غير الفلاح المصرى، وليس بعيدا عن الأذهان الحفلات الخاصة التى كانت تغنى فيها أم كلثوم فى حضرة الملك المفدى! تلك الورطات التى أفادتهما معا، فأم كلثوم أصبحت كوكب الشرق، وعبدالوهاب أصبح موسيقار الجيلين!

غيرهما كانت هناك مجموعات من الأصوات التى تختلف من حيث قوتها وجمالها، التى تتفق فى عدم رسوخ أى منها. كانوا يتسابقون على نيل ود ورضا الموسيقار الأوحد الذى تفنن فى توزيع هباته عليهم، كلٌ بقدر، مادام لا يفكر أيهمًا فى احتلال «الكرسى» الكبير، ورضوا دائما بالأدوار المرسومة لهم بعناية، فأخذوا يرددون ما يقال لهم ويتساقطون.

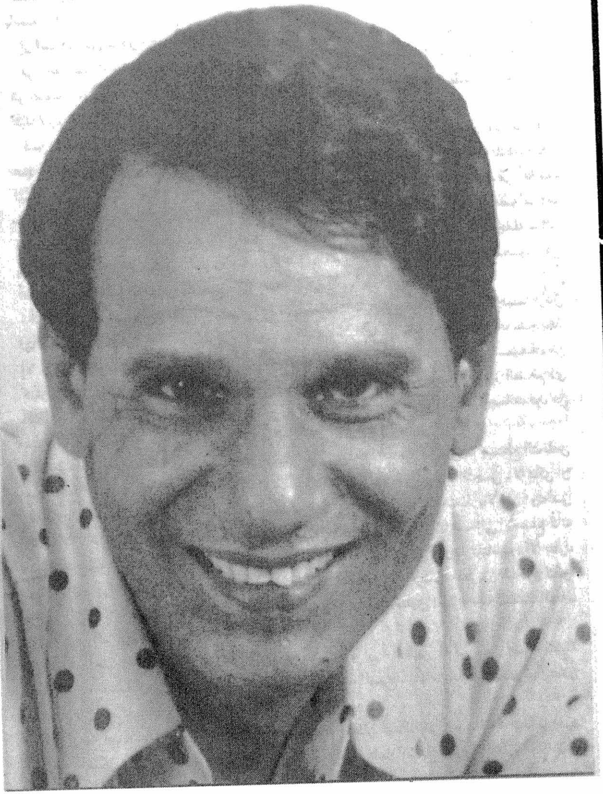
على هذه الخلفية جاء عبدالحليم حافظ، يتيما كان من قرية صغيرة اسمها «الحلوات» تابعة للزقازيق بمحافظة الشرقية، حصل على الابتدائية من مؤسسة الرعاية الاجتماعية التى تولته ثم التحق بالكونسرفتوار وتعلم العزف على آلة الأبوا.. وهى آلة غربية صرفة، أوركسترالية تصدر نغمات حزينة متفجعة خنفاء. كما يصفها كمال النجمى. إذا لم يتحكم عازفها فيها ينفلت عيارها وتملأ الجو عويلا وتفجعا. وهى آلة بدون مستقبل لأنها تخلو من أرباع التون العربية، ربما لهذا، أو لغيره، قرر الفتى أن يهجرها ليغنى!

لم يكن ذا صوت مميز بأية صورة من الصور، ففى اتفاق نادر يجمع جميع النقاد الموسيقيين على أن صوت الفتى لم يكن متمردا متوحشا، بل هادئ النبرات، منخفض ومحصور فى حيز ضيق، فى زمن كان المطربون والمطربات يواجهون الجمهور بلا ميكروفونات، كان الواحد منهم - أو الواحدة - يصدح بصوت جهورى ليصل صوته إلى آخر مستمع فى الصالة، فماذا يفعل الفتى ذو الصوت المستأنس الذى لا وحشية فيه ولا عنف ولا رغبة فى الانفلات؟!

عندما قرر أن يهجر الأبوا - الذى احترف عزفها فى أوركسترا الإذاعة - ليغنى، لم يكن ذلك يسيرا أبدا. فلقد رفضته لجنة الاستماع بالإذاعة، كما طرده الحاج صديق - كما يروى محمد جبريل - متعهد الحفلات من فوق أحد المسارح فى الإسكندرية واستبدله بمطرب آخر كان ذائع الصيت وقتها هو كارم محمود، بعد أن غنى «أيها الراقدون تحت التراب» وكانت «أيها الراقدون» تحت التراب» التى عناها الحاج صديق هى رائعة عبدالحليم «ظالم» لكن ذلك كان رأى الرجل.

كل ذلك لم يجعله ييأس، فلقد كان طموحه كبيرا، كان ينظر منذ البداية إلى «الكرسى» الخالى الذى لا يستطيع أى من الموجودين أن يملأه بمفرده، وتصرف منذ البداية تصرفات الكبار الواثقين من أنفسهم ومن بضاعتهم، فلم يهرول لينال عطف ومباركة موسيقار الأجيال، ولم يرض بالفتات الذى يوزعه على المحظوظين، ولم يسمح لنفسه أن يظهر إلا بالمظهر الذى يدفعه نحو هذا الكرسى الذى تهون من أجله الدنيا. ففى حديث تليفزيونى يذكر كمال الملاخ أنه حينما تعرف عليه أعجب بصوته، وأراد أن يستدعى المصور ليصوره فيضع فوق «روبرتاج» صحفى عنه، كان الفتى يرتدى بدلة «مبهدلة» وشراب «مدلدل» فاستأذن الملاخ بأدب أن يؤجل التصوير ليوم غد، ولما وافق جاءه ببدلة اسموكن وشراب جديد وقميص أبيض بياقة منشاة. ربما أجرها من المكوجى - كما فى أحد مشاهد معبودة الجماهير - أو استدانها، المهم أنه لم يترك الفرصة دون أن يستغلها على الوجه الأمثل.

عندما نجح عبدالحليم حافظ وأصبح قاب قوسين أو أدنى من الكرسى الرفيع، هرع إليه الجميع، مؤلفو الأغانى وملحنوها، متعهدو الحفلات بمن فيهم، وأولهم، الحاج صديق، والرجل الكبير نفسه، الذى كان يبحث عن سبب لبقائه - غير رشوة أجهزة الإعلام - فأرسل فى طلبه، وعندما تم اللقاء كان متوازنا، فكل منهما يعرف قدر الآخر، ويعرف بالضبط ما الذى يريده منه. فالرجل الكبير عنده



السلطة، وفى يد الفتى الصاعد قلوب وعقول وعيون جيل كامل استطاع أن يكون متحدثا وحيدا باسمه.

إن السؤال الذى سيظل مجالا للاجتهاد هو: ما سر نجاح عبدالحليم وتفوقه رغم قلة إمكانياته؟

فى أحد خطاباته الشهيرة قال عبدالناصر: إن هذا الجيل من شعب مصر جاء فى موعده مع القدر. هو طبعا كان يقصد جيل الثوار، أى هو وزملاءه، لكن هذه المقولة كانت تنطبق بالضبط على عبدالحليم حافظ.

فمن ناحية كانت الثورة الوليدة تعبر عن الطبقة الوسطى، السائلة، وكان لابد أن تجد من يعبر عنها. لم يكن عبدالوهاب مهيأ للعب هذا الدور، فكان صوته قد انكمش وماضى أغنياته للنظام البائد ليس بعيد، ثم إنه بطربوشه ناصع الإحمرار، وبدلته الأنيقة، وظهوره الدائم بين الحسناوات فى أفلامه، جعله أقرب إلى زير نساء مرفه. صحيح أنه مولود فى باب الشعرية فى أسرة يعمل معظم أفرادها فلاحين ومشايخ، لكن انتقاله بين صالونات الأمراء والكبراء فى صحبة أمير شعراء الملك جعله يتشبه بهم إلى درجة أنك لا تستطيع تمييزه منهم. ثم هذه الأنفة والاستعلاء - ربما غير المقصود - فى أحاديثه وغنائه جعلاه آخر من يستطيع القيام بهذا الدور.

أم كلثوم أيضا لم تكن مهيأة. فبالرغم من علاقتها بعبدالناصر التى بدأت قبل الثورة حينما أرسل لها - مع زملائه - وهو محاصر فى الفالوجا لتهديهم إحدى أغنياتها فى حفلاتها الشهرية فاستجابت، إلا أن تاريخها الذى أصبح طويلاوقتها فى الغناء، وكبر سنها، جعلاها أقرب إلى «السميعة» من كبار السن الذين يلتفون حول الموائد فى صبر ينتظرون إطلالة صوتها عبر جهاز الراديو الضخم ذى البطارية السائلة ليكتووا بآهاتها العذبة المعذبة وهى تتحدث عن الذل والهوان و«عزة جمالك فين من غير ذليل يهواك»!

كانت هناك أصوات مميزة أيضا لكنها غير مؤهلة للدور المنتظر، ففريد الأطرش لم يستطع التخلص من اللكنة الشامية، فضلا عن أن حنجرته لأسباب فسيولوجية - يقول كمال النجمى - لا يمكن أن تنطلق بالغناء، فلابد لها من وقفات تتنهد فيها وتتنفس، فتختلط التنهدات عندئذ بالألحان، وتختنق الكلمات بنشيج يشبه نشيج إنسان معذب حزين! إن صوته وتر واحد ضيق يزحف إلى الأسماع كأنه ينزلق بصعوبة من عنق زجاجة. وقد شاء القدر - الذى أتى بعبدالحليم فى الموعد المناسب - ألا يطول عمر محمد فوزى الذى كاد أن يصبح أسطورة كبرى من أساطير هذا الزمان. المطربون الباقون كانوا أقرب إلى الأغنية الشعبية الحديثة بتعبير هذا الزمن، يغنون لـ«منديل الحلو» ولـ«شبشب الهنا» ولـ«تاكسى الغرام».

كان عبدالحليم إذن هو المؤهل لهذا الدور، فهل هى مصادفة أن أول ظهور له فى حفل أضواء المدينة عام ١٩٥٣ عندما اعتلى الفنان الكبير يوسف وهبى خشبة المسرح - بأوامر عليا - ليعلن نبأ إعلان الجمهورية ويقدم عبدالحليم؟!

من يومها أصبح عبدالحليم زعيما. فبفطرته عرف أنه إذا كان عبدالناصر زعيم الأمة، وعامر زعيم الجيش، وهيكل زعيم الصحافة، وعبدالوهاب زعيم الموسيقى، فلماذا لا يكون زعيم الغناء؟ فإذا كنت مولودا - مثلى يوم السابع من يناير عام ألف وتسعمائة وستون، ستدخل فى النظام. فبعد يومين

فقط سيقف (بابا جمال) بين كوكبة من رؤساء الدول على رأسهم خروشوف - الذى سيطرق بحذائه منصة الأمم المتحدة بعد عدة أشهر - يضغط على زر تفجير أول صخرة لتحويل مجرى نهر النيل، يخطب بصوته الحاد الحنون شاكرا الذين عاونونا فى بناء السد العالى، ويشكر الذين عارضونا أيضا لأنهم زادونا تصميما على تكملة البناء.

فى الوقت نفسه سيقف عبدالحليم - الصورة الفنية للزعامة - بين جمهور غفير - الكورس - ينشد بحماس: قلنا هنبنى وآدى إحنا بنينا السد العالى.. إلخ. فيقول إخوانى: يقولون: ها، يقول: تسمحوا لى بكلمة، الحكاية مش حكاية سد، الحكاية حكايتنا إحنا، حكاية شعب للزحف المقدس قام وسار، شعب زاحف خطوته تولع شرار، شعب كافح وانكتب له الانتصار، تسمعوا الحكاية؟ فيقولون: بس قولها م البداية. ويسود الصمت، ليعتلى هذا الشاب المنصة ويبدأ فى أداء دور الراوى الذى شاهد بنفسه كل شىء، راوى عموم مصر.

هذه الزعامة الفنية التى بدأت مع الثورة وتدين لها بفضل كبير، كانت زعامة مستقلة، وهذا هو العجيب فى «كاريزما» عبدالحليم، فعندما انهارت الثورة تحت وقع الهزيمة الثقيلة فى يونية ١٩٦٧ انهار معها جيل كامل من السياسيين والاقتصاديين والمفكرين والأدباء، إلا عبدالحليم حافظ، فبعد النكسة خرج علينا بفيلم «أبى فوق الشجرة» الذى فتح الباب لأفلام السبعينيات التافهة، التى تدور حول الجنس الذى لا يهدف إلا إلى الإثارة، وبأغنية «زى الهوى» التى جرَّت الغناء إلى الكلمات الغريبة والألحان المبتذلة التى يتم صنعها على موائد الشراب، وبعد أن تكون الرءوس قد مالت!

فعل عبدالحليم حافظ الكثير لكى يحتفظ بمكانه فوق الكرسى. فعندما جاء الأبنودى من الصعيد - كما يروى فى حديث صحفى - كان يحمل معه نكهة جديدة، كتب أغنيات كثيرة لمحمد رشدى وفايزة أحمد وغيرهما نجحت نجاحا كبيرا، وعندما أحس عبدالحليم أن هذا الكلام الجديد قد يجعل الكرسى يهتز تحته أمر بخطف الأبنودى! فعندما كان فى الاستوديو مع بليغ حمدى لتسجيل إحدى أغنياتهما معا، جاء رجلان قويان وقالا له أنت مطلوب فى بيت عبدالحليم حافظ، ولما اندهش من الطريقة أشار له بليغ من خلف الزجاج أن يذهب معهما. وكانت هذه بداية تعاون أثمر «أنا كل ما أقول التوبة» و«على حسب وداد قلبى» و«سواح» وغيرها من الأغنيات التى مالت نحو الأغنية الشعبية.

قصة تعاونه مع بليغ أيضا دليل آخر.. تروى د. هدى طعيمة أنه فى عام ١٩٥٧ كان بليغ يقوم بتدريب لأغنية «تخونوه» لتغنيها ليلى مراد وذلك بمعهد الموسيقى العربية بشارع رمسيس، فى الوقت نفسه الذى كان فيه عبدالحليم يتدرب على أغنيات فيلم «الوسادة الخالية»، فأعجب بالأغنية واستأذن ليلى مراد فى أن يضمها للفيلم فوافقت ولاقت الأغنية نجاحا باهرا. مع ذلك لم يعاود التعاون مع بليغ إلا عندما نجحت تجربته مع أم كلثوم، ثم اتجاهه فى منتصف الستينيات إلى استلهام الفولكلور فى ألحان خاصة لشادية.

قبل ذلك وبعده فإن شكوى المطربين المجايلين واللاحقين لم تنقطع أشهرها شكوى هانى شاكر من أن حليم يضطهده، ويحاول تضييق الخناق حول رقبته حتى لا تقوم قائمته خصوصا أنه كان يمثل خطرا على زعامته. يدخل فى ذلك أيضا الصراع الذى كان محتدما بينه وبين فريد الأطرش. فقد تعمد أن يقيم حفلة ليلة الربيع من عام ١٩٧٣ فى نفس توقيت حفل فريد، وهو يعلم أنه سيسحقه بلا رحمة،

فدولة فريد كانت إلى زوال ودولته كانت فى أوج ازدهارها. الغريب فى الأمر أنه سجل حديثا إذاعيا بعد ذلك مليئا بالود مع خصمه المهزوم بتواضع مصطنع، وذهب للاستماع إلى هانى شاكر، وصفق له واحتضنهُ بين عدسات المصورين الذين لا يفوتون فرصة إلا وتغنوا بمآثره.

وزعامة عبدالحليم لم تكن فى الغناء فقط، بل تعدت ذلك إلى تقاليع الموضة وتسريحة الشعر، فقد كان سباقا إلى تقليد جماعات «الهيبز» الأوروبية من حيث الشكل فقط. فأطال شعره وأسدله على أذنيه، واتسعت فتحات بنطلوناته من أسفل، وضاقت من أعلى، و«تدلدلت» ياقات قمصانه بشكل مبالغ فيه، واستعاض عن بدل الاسموكن السوداء بأقمشة حريرية وألوان زاعقة مبرقشة، وجر وراءه جيلا كاملا رسخ على صدر مصر من نهاية الستينيات حتى بداية الثمانينيات مرورا بعقد السبعينيات كله. ذلك العقد الأدنى من كامل القرن العشرين.

أيضا فإن أغنيات أحمد عدوية ـ وهذا هو العجب بعينه ـ ابن شرعى لأغنيات عبدالحليم. فعندما غنى أكثر أغنياته هبوطا «زى الهوى» تحركت العبقرية المصرية المتوارثة لتهزأ منها، فعندما كان العندليب يبكى بألم وهو يقول: «رميت الورد طفيت الشمع يا حبيبى» كان الناس يضحكون وهم يحورون الكلمات إلى «رميت الفجل حضنت العجل ياعفيفى».. وهكذا. وعندما ادعى أنه ماسك الهوى بيديه، ادعو أنهم «دهنوا الهوا دوكوا» و«خرموا التعريفة» و«لما الباب يخبط نعرف بره مين!!». إن الإسفاف لا يفنى ولا يخلق من عدم لكنه بناء يقوم بعضه على بعضه، وقد بدأ من هنا.. فالمطرب الذى غنى موال النهار وضى القناديل وأحضان الحبايب، فضلا عن قصائد حبيبها ولست قلبى ولا تكذبى هو نفسه الذى أمسك الهوى!

فى بداية الخمسينيات ـ أيضا ـ كانت الرومانسية سائدة، لكن بشقها السلبى، فالحب فى هذا الزمن كان يحيلك إلى العذاب والسهر، ومحاولة عد النجوم، والوقوف بالساعات تحت شباك الحبيب فى قيظ الصيف وبرودة الشتاء للفوز بنظرة عابرة أو بسمة ساحرة، ومعناه أيضا التضحية، لأن «الحب من غير أمل أسمى معانى الحياة» و«أنوّر شمعتى لغيرى ونارها كاوية أحضانى» و«عشق الروح مالوش آخر لكن عشق الجسد فانى». ومعناه أخيرا انتصار هذا الحب، وانتهاءه ـ فجأة ـ بعد طول عناء بالزواج، بالتبات والنبات، والصبيان والبنات.

تلك الرمانسية كانت تتطلب عاشقا ذا ملامح خاصة لكى يقنع الجمهور الذى استعاض عن الحياة بالفرجة. وسيم من غير أنوثة، رقيق من غير خلاعة، مكافح وعصامى، نبيل كالفرسان، ويترفع عن الصغائر. وهى كلها ملامح تنطبق على عبدالحليم، بالإضافة إلى المرض الشائع بين فلاحى مصر وما يصاحبه من معاناة تجعل الاستمتاع باليومى والعادى من المحظورات.

انتبه المحيطون به إلى هذه الخصيصة فيه مبكرا، وربما اكتشفها هو فى نفسه وحاول أن يقدم نفسه للناس من خلالها، وبدأ الكتاب يكتبون له قصصا لكى يجسدها على الشاشة تناولت فى معظمها ملامح هذا البطل، فهو «على» الذى ضحى بحبه من أجل إنقاذ حياة محبوبته فى «أيامنا الحلوة»، و«جلال» الذى ضحى بحبه عندما علم أن أستاذه يحب حبيبته فى «لحن الوفاء» وهو الذى يعترف على نفسه بقتل أحد المارة فى «أيام وليالى» إنقاذا لأسرته.. وهكذا.

إن اختياره لهذه الشخصيات ليجسدها على الشاشة أزال كثيرا من الحواجز بينه وبين جمهوره الذى

تعلق به ورأى فيه نفسه، وعندما أخذ الكتاب بعض ملامح حياته الشخصية، كاليتم والمرض وقصة كفاحه فى الفن، قربوا كثيرا بين البطل كما هو فى الواقع وبينه كما يتجسد على الشاشة، فزاد ذلك من مساحة الصدق وغفر له تواضع إمكانياته كممثل.

فكم توترت الأعصاب انتظارا للمايسترو المنقذ، حتى ظهر «علام» فانطلقت الخناجر فى صالات الدرجة الثالثة «نعم ياحبيبى نعم، أنا بين شفايفك نغم». وكم بكت الأعين والقلوب عندما غنى الحبيب المتهم ظلما «ظلموه.. ظلموه.. القلب الخالى ظلموه» وكم انشقت القلوب والخناجر عندما سقط الفتى على خشبة المسرح وهو يغنى «نار ياحبيبى نار».

بطلات أفلامه أيضا كان لهن دور فى ترسيخ مكانته فى قلوب عشاقه، فهن جميعا يتمتعن بجمال مصرى ناعم ورقيق، بلا تبذل ولا خروج على المألوف، لايجرحن مشاعر العامة الذين يعتبروهن أخواتهم، ويعتبرون أنفسهم مسئولين عنهن. وتضم قائمة بطلاته كلا من: فاتن حمامة، شادية، آمال فريد، ماجدة، إيمان، لبنى عبدالعزيز، منى بدر، صباح، مريم فخر الدين، زيزى البدراوى، سعاد حسنى، زبيدة ثروت، نادية لطفى وميرفت أمين. أكثرهن مشاركة له فى أفلامه شادية برصيد ثلاثة أفلام، ثم فاتن حمامة، وآمال فريد، ونادية لطفى بفيلمين لكل منهما، وفيلم واحد لباقى البطلات.

رغم كل تلك القصص الملتهبة التى تابعها الناس على الشاشة، فإن الفتى - الذى تعلقت به قلوب فتيات جيله - عاش محروما من الحب، أو هكذا صورته وسائل الإعلام. فالكلام عن الحب والزواج كان يقترن دائما بالكلام عن المرض، المرض الذى استشرى فى جسده وحال بينه وبين الاستمتاع بهذا الرصيد الهائل من حب الناس، فعاش عبدالحليم وحيدا، ومات وحيدا قبل أن يكمل ثمانية وأربعين عاما فى أحد مستشفيات لندن.

حاصرته الشائعات كثيرا، فقيل أحب، وقيل تزوج، وقيل أنجب أولادا، ولا أحد ممن قالوا يملك دليلا على ما يقول. لكن أهم ما تردد عن علاقاته العاطفية هو علاقته بسندريللا الشاشة سعاد حسنى. ولقد اعترفت سعاد بأنها تزوجت العندليب، وأنها كانت تذهب إلى بيته، تطعمه بيديها وهى جالسة عند قدميه، وكانت تتوارى فى المطبخ عندما يأتيه ضيف!

سعاد حسنى التى كانت فتاة أحلام جيل كامل، أو جيلين، من الرجال، كانت تطعم (الزعيم) بيديها، وهى جالسة تحت قدميه. والأهم أنها كانت تتوارى فى المطبخ عندما يقابل زائريه. صحيح أن بعض المقربين من (الزعيم الراحل) كذبوا اعترافات سندريللا وشككوا فيها، لكنهم تناسوا أن فنانة بحجم سعاد حسنى - التى ملأت الدنيا شبابا وأنوثة وحيوية - لا تحتاج إلى اختراع قصة كهذه لترفع أسهمها. فلقد ظلت منذ ظهورها حتى توارت أخيرا، نموذجا للأنثى فى أبهى صورها. خفة ورشاقة وحيوية وجمالا وأناقة ولياقة ولباقة.. وتجلس - مع ذلك - عند قدميه!!

الملمح البارز فى نجومية عبدالحليم هو الجماعية. فعبدالحليم لم يأت للساحة الفنية منفردا، بل كان عضوا فى فريق كامل من موسيقيين وعازفين وشعراء. فقد التقى بكمال الطويل - كما تذكر هدى طعيمة - فى المعهد العالى للموسيقى العربية عام ١٩٤٥، وتوطدت العلاقة بينهما حتى تخرجا عام ١٩٤٩، وبعد ذلك عين عبدالحليم بمدرسة محب الابتدائية للبنات بالمحلة الكبرى، ولكن ناظرة المدرسة اعتذرت عن تسليمه العمل بحجة أنها غير محتاجة لمدرس موسيقى، وكان هذا الرفض فاتحة خير

عليه، فاستدعاه كمال الطويل الذى عين مراقبا للموسيقى والغناء بالإذاعة وضمه إلى أوركسترا الإذاعة عازفا لآلة الأبوا. وعندما كان الطويل يسجل لحنا لعبدالغنى السيد الذى لم يستطع أداءه بالشكل المطلوب أشار إلى عبدالحليم ليغنّيه، وكانت هذه نقطة بدايته كمطرب.

عرفه محمد الموجى من صوته، كان يتمشى على النيل فى إمبابة فسمعه يغنى «على قد الشوق» من ألحان كمال الطويل فسعى للتعرف عليه، وسجل معه أغنية «صافينى مرة» وكان قد لحنها لمطربة اسمها زينب عبده، ولكنها اشتهرت بصوت حليم، ومن وقتها ارتبطا معا وقدما سويا أجمل الأغنيات.

كذلك زامل أحمد فؤاد حسن فى المعهد، ثم فى أوركسترا الإذاعة، وعندما كون أحمد فؤاد حسن الفرقة الماسية ضم إليها معظم خريجى دفعته، وقطع حليم عهدا على نفسه ألا يغنى إلا بمصاحبة الماسية، فكان يقف بين زملائه كواحد منهم، يحبهم ويحبونه، ويحاولون إظهار أقصى طاقاتهم، فكان النجاح حليفهم.

ومن الشعراء كان صلاح جاهين ومرسى جميل عزيز وعبدالرحيم منصور ثم عبدالرحمن الأبنودى.. جيل كامل جاء مع الثورة وآمن برسالتها وحاول التعبير عن مشاعره الحقيقية بصدق وأمانة، فى الأغنيات الوطنية والعاطفية على السواء.

لكن عبدالحليم لم يكن مؤديا فقط، بمعنى أنه لم يكن يجلس فى بيته ينتظر أن يكتب الشعراء، ثم يلحن الملحنون، ثم يأتى هو ليردد ما تم فعلا. لم يكن الحال كذلك بالطبع. كان عبدالحليم يدقق فى اختيار الشعراء أنفسهم، بحيث لم تعد الأغنية مجرد كلمات موقعة مثل «إجرى إجرى إجرى.. ودينى أوام وصلنى»، بل أصبحت محملة بالصورة الشعرية الراقية بشكل يجعلها بمفردها جديرة بالتأمل، خذ مثلا «يارموش قتالة وجارحة يابوى، وعيون نايمانة وسارحة ياعين» حتى لو كانت فى سياق شعبى مثل هذا السياق.

ليس ذلك فحسب، لكنه كان يتدخل فى الكلمات ويطلب تعديلها بالشكل الذى يراه هو مناسبا بذائقته الرهيفة كمستمع أولا، كان يقول للشعراء: لا أستطيع أن أقول ذلك، حتى عندما غنى قصيدتى نزار قبانى «رسالة من تحت الماء» و«قارئة الفنجان» غير بعض كلماتهما.

ثم يأتى دور اللحن. كان حليم يصغى للحن جيدا، ويتدخل - كما كانت تفعل أم كلثوم - فى بعض المواضع ويطلب تعديلها، وكان أحيانا يقترح جملا لحنية بعينها، يقول كمال الطويل فى ذلك «عبدالحليم كان فاهما ودارسا للموسيقى، لذلك كان من السهل عليه أن يتدخل فى مراحل تحضير اللحن الذى يغنيه، ولأنه يفهم ويتذوق ويعرف فى الموسيقى أكثر من بعض الملحنين فإن رأيه كان محل احترام وتقدير الجميع».

وفى حديث تليفزيونى قال محمد الموجى:إن حليم لم يكن مرتاحالأحد مقاطع أغنية «قارئة الفنجان»، وقد دخل عليه مرة فوجده ينقر بأصابعه على المنضدة ويغنى هذا المقطع بطريقته، فأخذ العود وصاحبه واستقرا على هذا اللحن. هذا الجزء الذى لحنه حليم بنفسه هو الجزء «الوتوب» فى الأغنية المكون من المقدمة الموسيقية والكوبليه الذى يقول: «بحياتك ياولدى امرأة عيناها سبحان المعبود... إلخ».

كذلك تدخل حليم فى تكوين ووضع الأوركسترا المصاحب له، فزاد عدده وأدخل آلات لم تكن

موجوده، ثم إنه قاد الأوركسترا بنفسه فى أحيان كثيرة وجعل صديقه الحميم أحمد فؤاد حسن يتفرغ للعزف على آلة القانون.

هذا التدخل المباشر له لكثير من المحاسن، والكثير من المساوئ أيضا، فمن حسناته أنه يجعل المطرب يغنى وهو مؤمن بكل كلمة ينطقها، عارفا أسرار كل جملة، لا يأخذ الأمور على علاتها كما كان يفعل متلقو الهبات المتساقطون، بل لا يغنى إلا ما يقتنع به إلى حد التوحد. ومن أسوأ مساوئه أنه فرض وجهة نظر واحدة على الغناء عامة فى الفترة التى قضاها على قمته، فالكلمات كانت تكتب بالطريقة التى يحبها الزعيم حتى لو كانت مكتوبة لغيره. وكذلك صيغت جميع الألحان على مقاسه - طبعا باستثناء أم كلثوم - فدارت فى نطاق الأغنية السريعة التى لا تحتاج إلى مجهود كبير لكى تؤدى من عُرب وحليات، وقلت القرارات والجوابات، ناهيك طبعا عن قرارات القرارات وجوابات الجوابات.

وفى مرحلة تالية أراد (الزعيم) غير ذلك، فأوصى بمط الأغنية التى لا تستأهل غير خمس أو عشر دقائق لتمتد إلى ساعة كاملة هى زمن شريط الكاسيت الذى أصبح الوسيلة الغالبة للاستماع، فبأمره وإرادته مطت جميع الألحان لجميع المطربين والمطربات، وصدح الكاسيت بكلام أغلبه ردىء، لا يقدم ما يمكن أن نتوقف عنده، لا على مستوى الكلمات ولا الألحان ولا حتى الأصوات التى تاهت وسط الزحام. هذا الزحام نفسه الذى أفرز أحمد عدوية فغنى له أغنيته الشهيرة «زحمة يادنيا زحمة». وعندما رحل عبدالحليم ظلت وصاياه الأخيرة مطبقة على سوق الأغنية إلى أن أنقذتنا منها الموجة الجديدة التى جاءت بأسماء جديدة: على الحجار، محمد منير، محمد الحلو، عمر فتحى.. إلخ. بقيادة محمد نوح أحد أخلص تلامذة خالد الذكر الشيخ سيد درويش.

الظاهرة السيئة الأخرى هى ظاهرة «الوتوب». أى الاهتمام بجزء صغير من الأغنية ليرفع الأغنية بكاملها. ودائما ما يكون هذا الجزء صاخبا تطغى الآلات الإيقاعية على بقية الآلات فيه، ويكون الإيقاع راقصا «على واحدة ونص»، مما يخلق حالة هستيرية لدى المتلقين. هذا الصخب هو الأب الروحى للأغنية التى يسمونها الآن «شبابية» ويتربع على قمتها عمرو دياب، ثم مصطفى قمر وإيهاب توفيق وهشام عباس، ومنظرها الكبير حميد الشاعرى.

يقول عمرو دياب فى حديث تليفزيونى إنه يهتم بأغنية واحدة فى كل ألبوم، هى التى تحمل عنوانه، وهى التى تصور على طريقة «الفيديو كليب» بداية من «ميال» و«ماتخافيش» و«يلومونى» و«بلاش نتكلم فى الماضى».. إلخ. هذه الأغنية «الوتوب» تتسلل إلى المستمع رغما عنه فيحفظها، لكثرة إذاعتها من ناحية، ولسهولتها وإيقاعها العالى من ناحية أخرى، أما بقية أغنيات الألبوم فإنها مجهولة، تتعود يدك على إيقافها وإرجاع الشريط مرة أخرى بطريقة آلية.

لقد رحل العندليب لكنه ككل زعيم ترك مريدين، يعددون مآثره، ويترحمون على دولته التى زالت، وزال بزوالها كل ما هو جميل. رحل الرجل الذى شكل باقتدار ذائقتنا، وترك تلامذته يشكلون ذائقة الجيل الجديد: عمرو دياب ورفاقه لطلبة المدارس والجامعات، وأحمد عدوية وولده لعمال الورش والصنايعية وسائقى سيارات الأجرة.

ت

تحقيق

الجامعة الأمريكية: محاكم تفتيش آخر قرن

إبراهيم فرغلى

بدأت الجامعة الأمريكية موسم الدراسة الحالى بمفاجأة من العيار الثقيل .. إذ أنها قامت بسحب قائمة من الكتب وصلت إلى ٦٩ كتابا من مكتبتها المركزية وحرمت بالتالى الطلبة من حق الاطلاع عليها جميعا. بالإضافة إلى منع أى من هذه الكتب من مكتبة البيع إذا صادف توفر نسخ منها بحجة نفاذها.

الملاحظة الأولية أن أغلب هذه الكتب هى لعناوين روايات أدبية بعضها متداول ويقرأ فى أنحاء العالم دون أن يثير أية مشكلات . فمن هذه الكتب رواية «فى عين الشمس» للروائية المصرية أهداف سويف و«كتاب الضحك والنسيان» لميلان كونديرا و«السائرون نياما» لبروخ و«الجندى الإله» وكتاب لمارجريت درووراس عنوانه"Raviching Flol srin" .. والقائمة طويلة وقرار إدارة الجامعة الأمريكية - الذى لا نعرف من الذى يقف خلفه - والذى يتسم بالهيسترية لا يتوقف عند كونه نموذجا مخيفا لمحاكم التفتيش وخطوة فى طريق التخلف وإهدار حق المعرفة فى مؤسسة تتشرف بالليبرالية وتدعيها ليلا ونهاراً، وإنما يعرض العملية التعليمية نفسها على الصعيد العملى لأزمة كبيرة، فقد اضطرت إحدى المدرسات بالجامعة إلى إلغاء فصل دراسى يتعلق بدراسة أدب أوروبا الشرقية بسبب تضمن قرار المصادرة ستة كتب من مقرر الفصل الدراسى الذى يعتمد على سبعة كتب، وفى مرحلة لاحقة اكتفت الأستاذة بإعطاء أربعة كتب

أخرى لطلبتها حلا للمشكلة وتفاديا لإلغاء الفصل.

من الواضح طبعا أن هذا القرار هو أحد توابع الأزمة التى تفجرت بداية الصيف الماضى بسبب قيام المدرس الفرنسى ديديه باقتراح كتاب ماكسيم رودنسون عن «محمد» على طلبته كمرجع معاون وما أثارته من زوابع أطلقها المتعصبون.

. وهو من جهة أخرى يؤكد أن القضية ليست فى تفاصيل كتاب رودنسون كما أشاع البعض آنذاك وأن اختزال القضية فى منع كتاب يتناول الرسول (ص) بشكل مختلف هو تناول ساذج ومخل فليس فى الكتب محل الأزمة هذه المرة ما يسىء إلى الإسلام إذ أن جُلها ليس إلا أعمالا «إبداعية» وعلامات على تطور النصوص الأدبية والنثرية فى العالم.

ولذلك فإن وصف الكاتب والناقد محمود أمين العالم لقضية ردودنسون بالفضيحة والجريمة الثقافية هى تسمية موضوعية وحقيقية تماما لأن نتيجتها المأساوية المتوقعة تتحقق الآن بدون مبرر وبشكل فج وساذج.. ويكشف عن الوجه القبيح للوصاية على البشر تارة باسم الدين وتارة باسم الأخلاق والفضيلة فيما أن الأمر لا يتجاوز مغازلة السلطة للتيارات المتشددة وهى لعبة تاريخية ارتبطت دائما بأشد العصور ظلامية وتخلفا.

فالقضية لا تقف عند حدود حجب الجامعة الأمريكية لمجموعة من الكتب إذ أن هذا القرار لا يأتى من فراغ وإنما يحكمه الخوف على المصلحة قياسا على توجهات الدولة فدار النشر المسئولة عن توريد كتب المقررات لطلبة الجامعة الأمريكية تلقت قائمة بالكتب المحظورة تصل إلى ١٨٠ كتابا، وهو ما يعنى تهديدا حقيقيا للعملية التعليمية بالجامعة.

وتأمل هذه الملاحظات يؤكد أن هناك خطة للقضاء على أى محاولة لتدريب أجيال قادرة على التفكير بحرية وضرب كل محاولة للخروج عن أطر التنميط وأفكار القطيع السائد والتى نجحت الجامعات المصرية فى تحقيقه بامتياز بتخريج أجيال من أنصاف المثقفين والمشوهين علميا من خلال تكريس «التلقين» الذى يرسخ لدى الطلبة أن مفهوم التعليم يتوقف عند حدود تلقى المعارف من أصحاب المعرفة الذين لا يأتيهم الباطل والاحتفاظ بها فى عقولهم وتفريغها على الورق أثناء الامتحانات دون تأمل أو تدبر ولتنتهى بعدها علاقتهم بها.. وربما إلى الأبد.

ليس أدل على ذلك من الرسالة التى التى أرسلها أحد الطلبة لإحدى الصحف يؤكد فيها حصوله على مجموع يتجاوز ١٠٠٪ فى الثانوية العامة وتأكيده أنه تقدم لإحدى الجامعات العملية التى تجرى اختبار قدرات يعرف أنه لا يستطيع تجاوزه لأنه لا يعرف شيئا وأن الأمر لا يتجاوز قدرته على عملية حفظ مثالية هى التى سببت نجاحه «المطلق» الذى يوازى فى نفس الوقت عدم استيعابه لأى

شيء مما قام بدراسته!!

هذه «المأساة» تشير ببساطة شديدة إلى انحطاط حقيقى لمستوى التعليم فى مصر لأن المعيار الذى تقاس به نتائج العملية التعليمية هو معيار مختلف .. والطالب الذى نشأ عليه لا يمكن أن يتخلى عنه أثناء مرحلة الدراسة الجامعية.. وربما فى حياته كلها.

ولكن هذا لا يعنى أيضاً أن الجامعة الأمريكية ستتحول إلى كتاب الزمن الغابر بطبيعة الحال أو حتى أنها ستصبح مجال مقارنة مع الجامعات المحلية التى تغرق فى أحوال تدعو إلى الرثاء.. وإنما - وبفضل اتجاه الإدارة لأن تكون ملكية أكثر من الملك - يبدو أنها تبحث فى كيفية التوافق مع الجو العام الذى يشيع التخلف فى مرحلة خطيرة من مراحل حركة المجتمع المصرى التى تشهد توزيعا جديدا للثروات وتركيبا طبقياً جديداً يذكرنا بشكل من الأشكال بمرحلة الإقطاع قبل الثورة، وإن اتخذت مظاهرها شكلا معاصرا وجديدا.

والرقابة التى يبدو أنها صارت هاجسا لدى الجامعة الأمريكية لا تتوقف عند حدود هذه المهزلة التى ربما لم تشهدها حتى الجامعات المصرية رغم ما أشيع عن منع مجموعة من الكتب في مكتبة جامعة القاهرة ومنها كتب د. نصر أبو زيد ، وإنما تتعداها إلى وسائط أخرى؛ فقد نشرت صحيفة «القافلة» التى تصدر عن قسم الصحافة والإعلام بالجامعة الأمريكية مقالا أثار قضية فرض الجامعة للرقابة على بعض المواقع بشبكة الانترنت رغم نفى الإدارة له والتأكيد على أنه مازال محل البحث والمناقشة. وفى ضوء هذه الأجواء نستطيع أن نتوقع سلفا نتيجة هذه المناقشات!

المؤسسات الإعلامية المصرية تتعامل مع مصطلح «الغزو الثقافى» برعب حقيقى وكأنها تتعامل مع كائن خرافى بإمكانه إذا ما استطاع أن يدنس المكان بوجوده وأن يحيله إلى مرتع للهرطقة والتعهر. وستجد فى خطاب رجال الإعلام ديباجة مكررة ومملة عن ضرورة اللحاق بالعصر دون الإخلال «بقيمنا» وتقاليدنا ولتحقيق ذلك فإن خطة الإعلام تتمثل فى زيادة أعداد القنوات الفضائية بشكل كبير دون تقديم أفكار جديدة ودون تميز ما فى مواجهة حركة إعلامية عالمية تمهد لدخول البشر إلى الألفية الثالثة وفق ما تقتضيه العولمة.

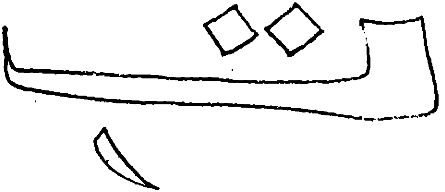
ولذلك فإن مفهوم «المحافظة» على التقاليد لا يعدو نوعا من الوصاية والرقابة بأغلظ وأقدم معانيها على كافة المستويات وهو ما جعل على أبو شادى رئيس الرقابة على المصنفات الفنية يؤكد فى إجابته على سؤال حول مستقبل الرقابة فى مصر إلى أن البعض يبحث عن إمكانيات التشويش على الفضائيات الغربية تجنبا لما قد تثيره من مشاهد فاضحة وكأن المجتمع المصرى والمواطن المصرى كائنات بالغة الهشاشة والسذاجة بلا حول أو قوة تستدر شفقة ورثاء العالم وتدعوهم دائما لأن يكون هناك من ينوب عنهم بالوصاية والمصادرة.

الأحداث الأخيرة فى الجامعة الأمريكية تؤكد تفهم الجامعة لرسالة الأجهزة الإعلامية بل وكافة الأجهزة وتعكس فى الوقت نفسه تناقضات مدهشة، ففى الوقت الذى تعتبر فيه الجامعة الأمريكية أحد مصادر التقاليع وإشاعة مفاهيم حياة مرتبطة إلى حد بعيد بالمجتمع الغربى وهو ما يعتبر غزوا ثقافيا فإنها من الناحية الأخرى تستكمل ذلك بالتحول إلى القضاء على الملكات الإبداعية للمغزوين ومعاملتهم ككائنات تحت الوصاية لابد من رقابتها ومراقبتها.

ويمكن تأمل ذلك من خلال ما يشير إليه صادق جلال العظم فى هذا الصدد على اعتبار أن الغزو الثقافى هو تكون بنية ثقافية فاعلة في المجتمع المغزو ويكمن جوهرها في عمل هذه البنية على عرقلة امتلاك المجتمع الخاضع للغزو للمقومات المادية والفكرية والعلمية والثقافية التى تسمح بالنهوض والتصدى بنجاح للمهمات التاريخية المطروحة عليه في عصره الراهن.. من هنا الجوهر الماضوى المحافظ لهذه البنية الثقافية وارتباطها الوثيق باستمرار هيمنة المصالح الطبقية الأكثر تخلفا وضيقا في المجتمع».

والواقع أن الغزو الثقافى الذى يثير هلع هؤلاء لا ينجح فى التأثير الفاعل والعميق على المجتمع المغزو إلا بمقدار الخواء الثقافى المتوفر فى هذا المجتمع.

هذا الخواء الثقافى الذى يتوفر تماما من خلال الإعلام المسطح والتافه والمصادرة المستمرة للأعمال الإبداعية والفكرية وحشو العقول بالمعلومات اللازمة فقط لتحقيق نجاحات تعليمية وهمية وإشاعة النزعة الخرافية.. إلى آخر القائمة التى لا تجعل من مجتمع كهذا إلا مسخاً يرتدى قناعا وهميا ينظر إلى نفسه فى المرآة كل يوم ألف مرة ليقنع نفسه بصورته الوهمية ولا يلتفت إلى الذنب الذى يلاحقه أينما سار ويضحك الآخرون فى سخرية لا تخلو من شفقة!!

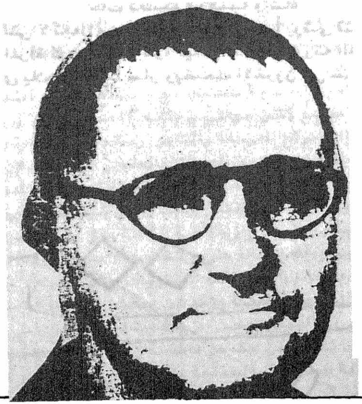


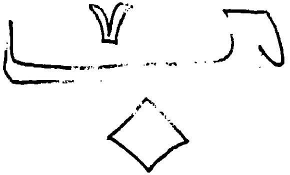
الديوان الصغير

برتولد بريخت شاعراً

إعداد وتقديم:

د . حسن طلب





لم يكن برتولد بريخت شاعرا فحسب ، بل ربما كان معروفاً باعتباره كاتبا مسرحيا فى المقاوم الأول. وهو إلى جانب ذلك مفكر ومناضل سياسى، وفيلسوف جمالى، وهو أيضاً منظر مسرحى كبير، فقد أثارت نظريته عن "المسرح الملحمى" جدلا واسعا بين المشتغلين بالمسرح وبالنقد جميعا، كما أنها تركت آثارا دامغة على تطور الفكر المسرحي، بحيث يصح لنا أن نميز بين المسرح قبل بريخت والمسرح بعده.

ونحن هنا – فى الذكرى المئوية لميلاد هذا المبدع الكبير المتعدد الجوانب – نقف عند بريخت الشاعر . وإذا كان لابد لنا فى هذا المقام، من أن نعترف بفضل أهل الفضل، فإن أهم شخصيتين يجب أن نذكرهما بالخير : الفيلسوفة الأمريكية الألمانية الأصل حنا أرنت ، والمفكر والأديب المصرى عبد الغفار مكاوى.

وقفت حنا أرنت فى دراستها المطولة عن بريخت ، وقفة عميقة مهمة عند شعره والعوامل التى أثرت فيه والمراحل التى مر بها ، وأهم الرموز التى نسج أخيلته منها ، خاصة وقفتها الفلسفية عند رمز (السماء) ورمز (الغابة) فى أشعار بريخت الأولي، أو فى شعر ما قبل مرحلة الماركسية كما تسميه، وهى مرحلة تميل "أرنت إؤلى أن تزو إليها أروع ما كتبه بريخت من شعر ،

وهى المرحلة التى تنتمى إليها قصيدة (ترتيلة عيد الشكر الكبرى) وقصيدة (ضد الغواية) وغيرهما من القصائد التى تعتبرها "أرنت" من فرائد "بريخت" في مجمل مسيرته الشعرية.

وتحاول "أرنت" أن تكشف سر الشعرية العالية التى تفجرت فى قصائد مرحلة ما قبل الماركسية عند بريخت ، فتجد أنه على الرغم من نشأته فى بيئة كاثوليكية عادية ، تعيش على الأمل فى الجنة والخوف من الجحيم ، إلا أنه استطاع بروحه المعتدة بكبريائها الإنساني، أن يتحول عما تربى عليه وتلقنه فى صباه من عقائد جامدة ، ولم يكن هذا التحول نتيجة لمجرد الشك العقلى أو الرغبة الحسية ، كما حدث لكثيرين غيره ، بل كان نتيجة هذه الكبرياء الإنسانية التى وجهت شخصية بريخت وأصبحت من صميم تكوينه الروحى، ولهذا السبب كانت حماسته فى إنكار الدين المسيحى كما عرفه ، هو الوجه الآخر لحماسته فى امتداح الإله "بعل" إله الحياة الأرضية بكل تواضعها وعرامتها ، وانتسابها الحقيقى إلى مملكة الإنسان.

وهنا تتوقف "أرنت" لترصد أثر الثقافة الفلسفية السائدة على مسيرة بريخت الشعريه" ، خاصة أثر فلسفة نيتشه الذى لم يكن لينجو منه مثقف حقيقى فى ذلك الوقت، وهى تلاحظ فى هذا السياق، أن أحدا لم يستطع أن يفهم عبارة "نيتشه" المدوية عن (موت الإله) كما فهمها "بريخت".

لم يكن موت الإله مؤديا بالضرورة إلى الإحباط واليأس وخيبة الأمل ، بل لقد كا ن يمكن أن يؤدى - كما يصور لنا شعر "بريخت" حتى نهاية العشرينيات - إلى عكس هذا تماما ، فمادام الخوف من الجحيم قد أصبح بدون معنى بعد موت الإله ، فقد أصبح الطريق مهيئاً أمام الإنسان، لكى يعيش الحياة ببهجة حقيقية صافية ، لايكدرها خوف أو ندم.

لقد أصبحت نعم الحياة ومباهجها متاحة أمام كل حس يتفتح لها ويقبل عليها إقبال الواثق بإنسانيته ، المتسلح بكبريائها.

وهنا "يتميز "بريخت" فى فهمه لعبارة "نيتشه" عن كثيرين من أعلام الأدباء ومشاهيرهم ، ففكرة الإقبال على الحياة موجودة فى أعمال "دستيوفسكى" غير أنها فكرة غير إنسانية، إنها من وحى الشيطان الذى يريد للإنسان أن يمضى بفكرة (موت الله) إلى نهاية الشوط، وهى موجودة أيضاً فى شعر (سوينبيرن"، ولكنها ممتزجة بشعور عميق بالملل والتعب، تستحيل معه فكرة الحياة نفسها إلى عبء وجودى ثقيل ، أما عند بريخت كما تلاحظ "أرنت" فإن "موت الإله" لم يؤد عنده إلى أى نوع من القلق الوجودي، بل أدى على العكس، إلى التحرر من الخوف.

لقد بدا انتقال "بريخت" من هذه المرحلة التى لم تخل من روح عدمية ، إلى مرحلة جديدة مغايرة تماما، هى المرحلة الماروكسية فى نهاية العشرينيات وبداية الثلاثينيات ، انتقالا مؤثرا فى مسيرته الشعرية خاصة. وتجتهد "أرنت" فى معرفة الأسباب التى جعلت قصائده فى هذه المرحلة، تبدو أفقر فنيا من قصائد المرحلة السابقة، وتصل فى النهاية إلى أن أهم هذه الأسباب يتمثل فى روح الشفقة والتعاطف مع جموع المظلومين والجوعى الذين يناضلون من أجل أن يقيموا - بالكاد - أودهم ، وهم دائماً

وفى ظل صنوف الاستغلال والقهر الرأسمالى لا يستطيعون أن يكسبوا ما يجعلهم يعيشون على الكفاف، ألا بشق الأنفس، يقول بريخت فى مطلع هذه المرحلة:

قالوا لى: أنت تأكل وتشرب
فكن مسرورا بهذه النعمة
ولكن كيف لى أن آكل وأشرب؟!
ولقمتى مسروقة من فم الجائع
وكوبى يتمناه من يكادون يموتون من العطش!

وقد لا نستطيع أن نوافق "أرنت" تماما على ما قدمت من أسباب تبرر بها هذا المنعطف الكبير فى مسيرة "بريخت" الشعرية ، ولكننا لا نملك إلا أن نوافقها على أن الشعر لا يمكن أن يخضع للشعار، مهما كان نبيلا ، أما حكمها الحاسم بأن المرحلة الماركسية قتلت شاعرية "بريخت"، فهو حكم قاس لم يراع أن طاقة "بريخت" الشعرية قد تحولت إلى أشكال أخرى لتجد نفسها فى الدراما، التى كانت هى القالب المناسب لهذه المرحلة.

تحدثنا طويلا عن "حنا أرنت" ووقفتها التأملية أمام شعر "بريخت" وبقى أن نتحدث عن الدكتور عبد الغفار مكاوى الذى التفت مبكرا إلى شعر بريخت وأدرك أهميته ، فقدم للقارئ العربى أول مختارات مترجمة من هذا الشعر فى كتاب له صدر قبل ما يزيد على ثلاثين عاما؛ وقدم لها بدراسة ضافية عن حياة "بريخت" ووقف عند أهم خصائص شعره ، ومن بين هذه المختارات انتقينا هذه الباقة الشعرية التى نقدمها هنا، فهى إذن: مختار المختارات.

لقد حرصت على أن أقدم ترجمة أستاذنا الدكتور عبد الغفار مكاوى كما هى، إلا فى مواضع قليلة، دفعتنى فيها بعض الهنات اللغوية والأسلوبية إلى التدخل بما لا ينقص من الصياغة الأصلية أو يزيد فيها، وظنى أننى لم أفعل فى هذه المرات النادرة ، إلا ما كان سيفعله أستاذنا الكريم، لو أنه عاد اليوم - وهو جدير بأن يعود - إلى هذا الكتاب، ليخرجه إلينا فى طبعة جديدة يتدارك فيها ما عساه يجده من هفوات ذلك الزمن البعيد.

(ح.ط)

كـــــورال الـشكـر العظيم

- ١ -
اشكروا الليل والظلام ، اللذين يحوطانكم!
تعالوا زمرا
تطلعوا إلى السماء:
ها هو النهار قد ضاع منكم.

- ٢ -
اشكروا العشب والحيوان،
اللذين يعيشان ويموتان بجانبكم!
انظروا، كيف يحيا العشب والحيوان
كما تحيون،
ولابد أن يموتا معكم.

- ٣ -
اشكروا الشجرة ، التى تنبت من الرمم
وتشمخ متهللة إلى السماء!
اشكروا الرمم
اشكروا الشجرة التى التهمتها
ولكن اشكروا كذلك السماء.

- ٤ -
اشكروا من قلوبكم ذاكرة السماء السيئة!
وأنها لا تعرف منكم
أسماءكم ولا وجوهكم
لا أحد يدرى ، إن كنتم لاتزالون هناك!

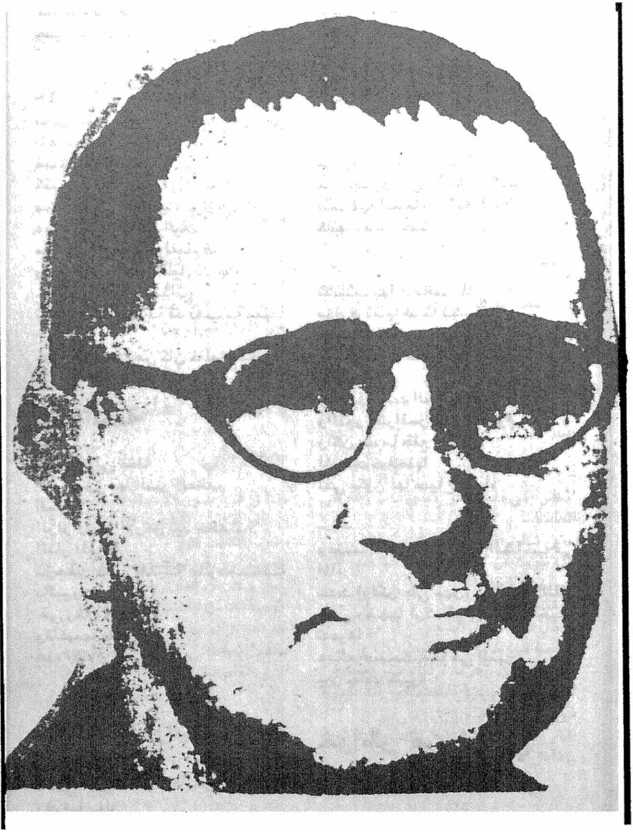
- ٥ -
اشكروا البرد والعتمة ، والفساد!
مدوا أبصاركم:
لا شىء مرهون بكم
وفى وسعكم أن تموتوا مرتاحين.

أغنية سليمان

- ١ -
رأيتم سليمان الحكيم
عرفتم ما جرى له!
كل شىء كان عنده واضحا وضوح الشمس
لعن الساعة التى ولد فيها
ورأى أن الكل باطل
ما كان أعظم سليمان وأحكمه (١)
وانظروا، لم يكن الليل قد جاء
حتى رأى العالم النتائج:
الحكمة قد ذهبت به بعيدا
جدير بالحسد، من كان عاطلا منها!

- ٢ -
رأيتم كليوباترا الجميلة
عرفتم ما جرى لها
قيصران سقطا فريسة لها
ففجرت حتى الموت
وذوت وأصبحت ترابا
ما كان أجمل بابل وأعظمها (٢)
وانظروا لم يكن الليل قد جاء
حتى رأى العالم النتائج:
الجمال قد ذهب بعيدا -
جدير بالحسد ، من كان عاطلا منه!

- ٣ -
ثم رأيتم قيصر الجسور
وعرفتم ما جرى له!
جلس مثل إله على المذبح
وقتل ، كما عرفتم
حين كان فى أوج عظمته
صرخ صرخته العالية:
"حتى أنت يا ولدى!"
وانظروا ، لم يكن الليل قد جاء



حتى رأى العالم النتائج:
الجسارة قد ذهبت بعيدا -
جدير بالحسد من كان عاطلاً منها!

- ٤ -

تعرفون بريخت المتعطش إلى المعرفة
غنيتم جميعا أغانيه!
كثيرا ما سأل وألح في السؤال
من أين يأتي للأثرياء ثراؤهم؟!
عندها طردتموه من البلاد
ما كان أشد تعطشه للمعرفة!
وانظروا ، لم يكن الليل قد جاء
حتى رأى العالم النتائج
تعطشه إلى المعرفة قد ذهب به بعيدا
-
جدير بالحسد ، من كان خاليا منه!

عن الخفة

انظروا إلى الخفة
التي يمزق بها النهر العظيم
السدود
الزلزال يهز الأرض بيدٍ مطمئنة
النار المفزعة
تزحف على المدينة المزدحمة
بالبيوت
في رقة ودلال
وتلتهمها على مهل:
هذه الأكول المدربة.

عن المدن

تحتها بالوعات
لا شيء فيها،
وفوقها دخان
كنا نعيش فيها . لم نتمتع بشيء
فنينا سريعا . وعلى مهل ستفنى هي
أيضاً

الفتاة الغريقة

- ١ -

لما غرقت وسبح جسدها
من الجداول إلى الأنهار الكبيرة
بدت قبة السماء رائعة الجمال
كأنها تعانق جثتها

- ٢ -

تشبثت بها طحالب الماء
فزادت ثقلها شيئاً فشيئاً
الأسماك الباردة سبحت حول ركبتها
والنباتات والحيوانات أبطأت رحلتها
الأخيرة
وبالليل كانت السماء كالحة كالدخان
والنور يتراقص بين النجوم
ولكن عندما طلع النهار
أشرقت صفحتها
لكي يكون لها صباح مساء

- ٤ -

وعندما فسد جثمانها الشاحب في
الماء
حدث (ولكن على مهل) أن نسيها الله
نسي وجهها أولا، ثم يديها ، وأخيرا
شعرها
هناك أصبحت جثة في النهر
بين جثث كثيرة

خواطر عن المنفي

-١-

لا تدق مسمارا فى حائط
ألق بسترتك على الكرسي!
لماذا تحمل هم أيام أربعة؟
غدا ستعود إلى وطنك

دع الشجرة الصغيرة بلا ماء!
ماذا يعود عليك من غرس شجرة؟
قبل أن ترتفع إلى مستوى عتبة
تكون قد غادرت هذا المكان

اسحب قبعتك على وجهك، حين يمر بك الناس!
ما الداعى لأن تقلب فى قواعد لغة أجنبية؟
النبأ الذى يدعوك إلى الوطن مكتوب بلغة تعرفها

كما يتساقط الجير من السقف
(لا تحاول أن توقفه!)
سينهار سور البطش
الذى أقاموه على الحدود
ضد العدالة

- ٢ -

انظر إلى المسمار الذى غرزته فى الحائط:
متى تظن أنك ستعود؟
هل تريد أن تعرف ما تعتقده فى سريرة نفسك؟
يوماً بعد يوم
تحمل فى سبيل التحرر
جالسا فى حجرتك تكتب
هل تريد أن تعرف رأيك فى عملك؟
انظر إلى شجرة الكستانيا الصغيرة فى زاوية الفناء
التى تحمل إليها الإبريق مملوءا بالماء!

أمى

لما ماتت، تركوها فى التراب
الورود تنمو فوقها والفراشات ترف عليها
هي، الخفيفة، لم تكد تضغط على الأرض
كم من الآلام احتملتها
حتى أصبحت خفيفة

كتابة على قبر

الزهرة الحمراء اختفت أيضاً
لا أحد يعرف مكانها
لأنهم قالوا الحقيقة للفقراء
طردهم الأغنياء من العالم.

كتابة على قبر جوركى

هنا يرقد رسول الأحياء البائسة
وصاف معذبى الشعب
ومن يكافحونهم
الذى تربى فى جامعات الشوارع
الذى ولد من أصل وضيع
الذى أراد أن يقضى على نظام:
المرتفع والوضيع
معلم الشعب
الذى تعلم من الشعب

عامل يسأل

من بنى طيبة ذات الأبواب السبعة؟

فى الكتب نقرأ أسماء الملوك
فهل حملوا الأحجار فوق ظهورهم؟
وبابل التى تهدمت مرات عدة
من الذى أعاد بنائها فى كل مرة ؟
وفى أى بيـــوت من الطمى المذهب
بأشعة الشمس
كان يعيش عمال البناء ؟
وليلة تم بناء حائط الصين
أين ذهب البناءون ؟
روما العظيمة زاخرة بأقواس النصر
من أقامها ؟
على من انتصر القياصرة ؟
وبيـزنطة التى طالما أشـاد بمجـدها
المنشدون
هل كان سكانها جميعاً يعيشون فى
القصور ؟
وليلة ابتلع المحيط
قارة أطلنطا الخرافية
كان الغرقى يصيحون
وينادون عبيدهم
الاسكندر الشاب فتح الهند
هل كان وحده ؟
قيصر هزم الغال
ألم يكن معه طاه
فيليب ملك أسبانيا دمعت عيناه
لما غرق فى البحر أسطوله
ألم يبك أحد سواه ؟
فردريك الثانى انتصر فى حرب
الأعوام السبعة
من الذى انتصر معه؟
فى كل صفحة أرى نصرا
من الذى أعد مأدبة الاحتفال؟
فى كل عــشـر سنوات يظهــر رجل
عظيم
من الذى كان يدفع له أجره
أخبار كثيرة .. وأسئلة مالها نهاية!

قناع الشر

على حائط غرفتى
لوحة يابانية من الخشب
قناع شيطان شرير
مموه بالذهب
أنظر فى اشفاق
إلى العروق النافرة على جبهته
وأرى كم يرهق الإنسان
أن يكون شريرا

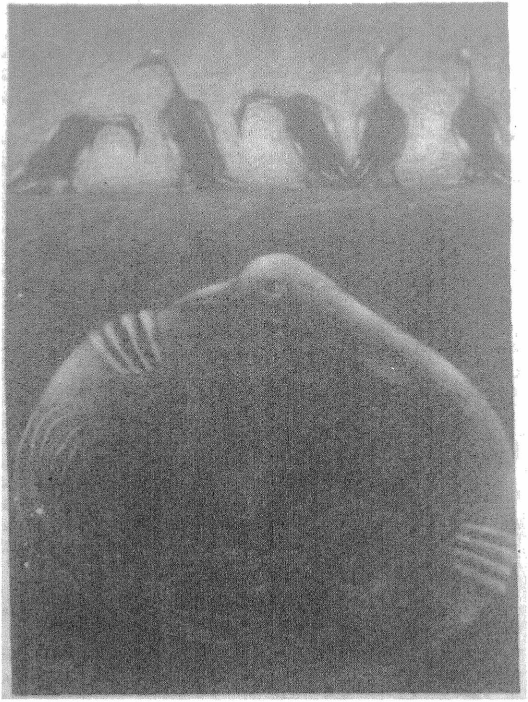
كتابة بالطباشير

"هم يريدون الحرب"
والذى كتبها
سقط صريعا!

أيها الجنرال
أيها الجنرال دبابتك قوية جدا
تسحق غابة بأكملها ، ومئة من البشر
ولكن فيها عيبا واحداً
أنها تحتاج إلى سائق

أيها الجنرال، قاذفة قنابلك قوية
تطير أسرع من العاصمة
وتحمل فوق ما يحمل الفيل
ولكن فيها عيبا واحدا
أنها تحتاج إلى طيار!

أيها الجنرال، الإنسان له فوائد كثيرة
فهو يستطيع أن يطير وأن يقتل
ولكن فيه عيبا واحدا
أنه يستطيع أن يفكر!



ولدى الصغير

ولدى الصغير يسألني :
هل على أن أتعلم الحساب؟
وتحدثنى نفسى أن أقول : وما الداعي؟
سوف تعرف بنفسك
أن قطعتين من الخبز ، أكثر من قطعة واحدة

ولدى الصغير يسألني:
وهل على أن أتعلم الفرنسية؟
وتحدثنى نفسى أن أقول : وما الداعى؟
إن هذه الدولة موشكة على الانهيار
ما عليك إلا أن تضع يدك على بطنك وتتأوه
وسيفهم الناس ما تريد!

ولدى الصغير يسألني:
وهل على أن أتعلم التاريخ؟
وتحدثنى نفسى أن أقول : وما الداعى؟
تعلم كيف تخفى رأسك فى التراب
فربما بقيت حيا
غير أنى أعود فأقول له:
نعم يا ولدي!
تعلم السحاب
تعلم الفرنسية
تعلم التاريخ!

امتداح العلم

تعلم أبسط الأشياء
فلم يفت الأوان بعد
لمن حانت ساعتهم!
تعلم الأبجدية
إنها لا تكفى ، لكن تعلمها
لا تضق بها ذرعا
أبدأ الآن
إن عليك أن تعرف كل شيء
عليك أن تتولى اليايدة
تعلم، يا من تعيش فى الملجأ
تعلم ، يا من تعيش فى السجن
تعلمى يا من تعملين فى المطبخ
تعلمى يا من بلغت الستين

إن عليك أن تتولى القيادة
فتش عن المدرسة ، يا من تسكن فى العراء
ابحث عن المعرفة، يا من ترتعش من البرد
وأنت أيها الجائع
تشبث بالكتاب ، إنه سلاح!

إن عليك أن تتولى القيادة

لا تخجل من السؤال، أيها الصديق
لا تقنع بما يقوله غيرك
افحص الأمر بنفسك
فأنت تجهله

افحص قائمة السحاب
فعليك أن تدفع قيمتها
ضع إصبعك على كل نقطة
اسأل: من أين يأتى هذا؟

إن من واجبك أن تتولى القيادة

امتداح الثائر

حين يزداد الاضطهاد
تخون الكثيرين شجاعتهم
غير أن شجاعته هو فى ازدياد

إنه ينظم كفاحه
من أجل القرش الذى يناله أجراً
من أجل الشاي
ومن أجل السلطة فى الدولة
إنه يسأل الملكية: من أين تأتين؟
ويسأل الآراء:
أى إنسان تفيدين؟

حيث يسود الصمت دائماً
نراه يتكلم
وحيث يعم الظلم
ويتحدث الناس عن القدر
تجده يسمى الأشياء بأسمائها

حيث يجلس إلى المائدة
يجلس السخط معه
يجد الطعام سيئا
والحجرة ضيقة

إلى حيث يطردونه
تذهب الثورة
والبلد الذى يغادره
لا يتركه الاضطراب!

الشكوى المرة

أنا مقتنع تمام الاقتناع
بأن الطقس غدا
أصفى منه اليوم،
أن بعد المطر ستطلع الشمس
أن جارى يحب ابنته
وأن عدوى رجل شرير
كذلك لا أشك
فى أن أحوالى ستتحسن
عن أحوال الآخرين جميعا
على وجه التقريب
كذلك لم يسمعنى أحد أقول:
إن الدنيا أيام زمان
كانت أفضل منها اليوم
أو أن النوع يتدهور
أو أنه لا توجد نساء
يمكن أن يكفيهن رجل

أنا فى كل هذا
أوسع صدرا، وأكثر إيمانا من الساخطين
لأنه يبدو لي
أن هذا كله لا يدل على شيء!

خطاب فلاح مصرى
(عن شكاوى الفلاح الفصيح)

أيها الثور العظيم،
أيها الإلهى الذى يجر المحراث
تعطف وأتقن حرثك!
لا تخلط الشقوق ببعضها
أنت تتقدم، أيها الرائد، هوه!
أحنينا ظهورنا ، لكى نحصد طعامك
تفضل الآن، وتناوله على مهلك
أيها الغالى الذى يطعمنا!
لا تحمل ، وأنت تلتهمه، هموم الشوك، التهم!
لأجل حظيرتك يا حامى الأسرة،
تأوهنا ونحن نحمل عروق الخشب على ظهورنا
مرقدنا مبتل، وأنت ترقد فى المأوى الجاف
بالأمس سمعناك تسعل
يا صاحب الحظوة المحبوب
فامتلك الفزع نفوسنا
أتريد أن تنفق
قبل أن نبذر البذور
أيها الكلب؟!

لم أحبك قط مثل هذا الحب

أبدا لم أحبك مثل هذا الحب، يا أختي
يوم فارقتك فى ذلك الشفق المحمر
الغابة ابتلعتني ، الغابة الزرقاء، يا أختي
من فوقها النجوم الشاحبة فى الغرب

لم أضحك ضحكة واحدة ، قط، يا أختي
أنا الذى رحت ، لاعبا ، أواجه قدرى المعتم
بينما ذوت الوجوه من خلفي
على مهل ، فى مساء الغابة الزرقاء

كل شيء كان جميلا فى ذلك المساء الوحيد، يا أختي
لم أعرف له نظيرا بعدها ولا قبلها
حقا، لم يبق لى غير الطيور الكبيرة
تطوف فى السماء ، جائعة فى عتمة المساء

أغنية المرأة

- ١ -

فى المساء على شاطيء النهر، فى قلب الأغصان المعتم،
أرى فى بعض الأحيان وجهها من جديد، وجه المرأة التى
أحببتها ، امرأتي، التى ماتت!!

-٢-

انقضت أعوام كثيرة، وفى بعض الأحيان لا أعرف عنها
شيئاً ، وهى التى كانت لى كل شيء،
ولكن كل شيء يزول

-٣-

كانت تسكن فى نفسي، مثل أشجار العرعر فى مراعي
منغوليا ، حبلى بالمياه الزاوية الصفراء، وبالحزن العظيم

-٤-

كنا نقيم فى كوخ أسود على ضفة النهر، الذباب اللاسع
كان كثيرا ما يلسع جسدها الأبيض ، وكنت اقرأ الجريدة
سبع مرات، أو أقول : شعرك ملطخ بالوسخ،
أو أقول: لا قلب لك!

-٥-

ولكن ذات يوم ، وأنا أغسل قميصي فى الكوخ، سارت إلى الباب، ورنت
إلى بعينها، وأرادت أن تخرج.

-٦-

الذى ظل يضربها حتى تعبت، قال: يا ملاكى!

-٧-

والذى قال: أحبك، سار معها إلى الخارج، وتطلع مبتسما
فى الهواء، وامتدح الطقس، ومد إليها يده

-٨-

لما خرجت فى الهواء ، وسادت الوحشة فى الكوخ ، أوصد
الباب ، وجلس يطالع الجريدة.



-٩-
من ذلك اليوم لم ترها عيناي، ولم يبق منها غير
صرخة خافتة، أطلقتها ، حين عادت في الصباح
ووقفت أمام الباب، وكان موصدا

-١٠-
الآن تهدم الكوخ ، وحُشي الصدر بأوراق الصحف، وأنا
أرقد في المساء على ضفة النهر، في قلب الأغصان المعتم،
وأتذكر

-١١-
الريح تحمل رائحة العشب في شعرها، والماء يصرخ بلا
انقطاع ، يطلب الراحة من الله،
وعلى لساني طعم مرارة

أغنية عن حبيبة

-١-
أعرف يا أحبائي، الآن يسقط شعري من حياتي
البائسة ، ولابد لي من الرقاد على الحجر، ترونني أشرب
أرخص الخمور ، وأسير عاريا في الريح.

-٢-
غير أنه مر على زمن ، يا أحبائي، كنت فيه نقيا.

-٣-
كانت لي امرأة، وكانت أقوى مني، مثلما العشب
أقوى من الثور: فهو يشب دائماً.

-٤-
رأت أنني شرير، وأحبتني.

-٥-
لم تسأل إلى أين يمضي الطريق، الذي كان طريقها ، وربما
كان يمضي إلى أسفل. وعندما أعطتني جسدها
، قالت: هذا كل شيء، وأصبح جسدي.

-٦-
الآن لا أعثر عليها في أي مكان،
اختفت كما تختفي السحابة
عندما تمطر السماء، تركتها،
وانحدرت إلى الحضيض،
لأن هذا كان طريقها.

-٧-
ولكن بالليل، في بعض الأحيان، عندما ترونني أشرب،
أبصر وجهها ، شاحباً في الريح، قويا ومائلا نحوي، وأنحني
في الريح.

إلى الأجيال المقبلة

-١-
حقا إنني أعيش في زمن أسود!
الكلمة الطيبة لا تجد من يسمعها
الجبهة الصافية تفضح الخيانة
والذي مازال يضحك
لم يسمع بعد بالنبأ الرهيب
أي زمن هذا ؟!

الحديث عن الأشجار يوشك أن يكون جريمة

لأنه يعنى الصمت على جرائم أشد هولا
ذلك الذى يعبر الطريق مرتاح البال
ألا يستطيع أصحابه
الذين يعانون الضيق
أن يتحدثوا إليه؟!

صحيح أننى مازلت أكسب راتبي
ولكن صدقونى ، ليس هذا إلا محض مصادفة
إذ لا شيء مما أعمله
يبرر أن آكل حتى أشبع
صدفة أننى مازلت حيا
(إن ساء حظى فسوف أضيع)!
يقولون لي: كل واشرب!
افرح بما لديك
ولكن كيف يمكننى أن آكل وأشرب
على حين أنتزع لقمتى من أفواه الجائعين
والكأس التي أشربها
ممن يعانون الظمأ؟!

ومع ذلك فمازالت آكل وأشرب!
نفسى تشتاق إلى أن أكون حكيما
الكتب القديمة تصف لنا من هو الحكيم
هو الذى يعيش بعيدا
عن منازعات هذه الدنيا
تقضى عمره القصير بلا خوف أو قلق
يتجنب العنف
ويقابل الشر بالخير

الحكمة فى أن ينسى المرء رغائبه
بدل أن يعمل على تحقيقها
غير أننى لا أقدر على شيء من هذا
حقا إننى أعيش فى زمن أسود!

– ٢ –

أتيت هذه المدن فى زمن الفوضى
وكان الجوع فى كل مكان
أتيت بين الناس فى زمن الثورة
فثرت معهم
وهكذا انقضى عمرى الذى قدر لى على هذه الأرض.

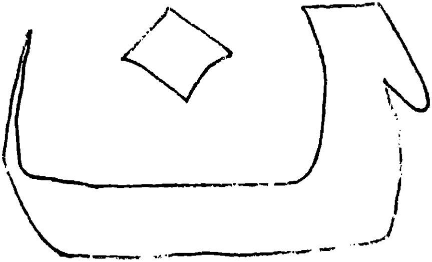
طعامى أكلته بين المعارك
نمت بين القتلة والسفاحين
أحببت فى غير اهتمام
تأملت الطبيعة ضيق الصدر
وهكذا انقضى عمرى الذى قدر لى على هذه الأرض.

الطرقات على أيامى كانت تؤدى إلى المستنقعات
كلماتى كادت تسلمنى للمشنقة
كنت عاجز الحيلة
غير أنى كنت أقض مضاجع الحكام
(أو هذا على الأقل ما كنت أطمع فيه)
وهكذا انقضى عمري
الذى قدر لى على هذه الأرض.

القدرة كانت محدودة
الهدف بدا بعيدا
كان واضحا على كل حال
غير أنى ما استطعت أن أدركه
وهكذا انقضى عمري
الذى قدر لى على هذه الأرض.

أنتم يا من ستظهرون
بعد الطوفان الذى غرقنا فيه فكروا
عندما تتحدثون عن ضعفنا
فى الزمن الأسود
الذى نجوتم منه.

كنا نخوض حرب الطبقات



ونهيم بين البلاد
نغير بلداً ببلد
أكثر مما نغير حذاء بحذاء
يكاد اليأس يقتلنا
حين نرى الظلم أمامنا
ولا نرى أحداً يثور عليه.

نحن نعلم
أن كرهنا للانحطاط
يشوه ملامح الوجه
وأن سخطنا على الظلم
يبح الصوت

آه!
نحن الذين أردنا أن نمهد الأرض للمحبة
لم يستطع أن يحب بعضنا بعضا
أما أنتم
فعندما يأتى اليوم
الذى سيصبح فيه الإنسان صديقا للإنسان
فاذكرونا
وسامحونا.

ق

قصة

ليلة الزفاف

الكاتب الإيطالى: تومازو لاندولفى

ترجمة: طاهر غانم

أعلن عن وصول منظف المداخن عند نهاية مأدبة العُرس. أمر الأب بدخوله، بدافع الجزل، فقد تراءى له أن احتفالية مثل تنظيف المدخنة لابد أن تقام فى مثل هذا اليوم. لم تُقدم كل الأطعمة والمشروبات، وهذا ما جعل بعض الضيوف يتهكمون - فى مكنون سرائرهم - على المقاطعة التى حدثت؛ وفضلا عن صخب الأطفال، نهض الجميع من أمام المائدة.

لم تر العروس منظف المداخن من قبل. كانت طالبة فى مدرسة داخلية حينما اعتاد أن يجئ. وعندما دلفت إلى المطبخ، أبصرت رجلا طويلا بدينا ذا لحية رمادية وأكتاف محنية؛ كان مرتديا بذلة سميكة لها لون زيت الكتان. كان انحناؤه متوازنا مع ثقل فردتى حذائه (كجبلين هائلين) اللتين بدتا كما لو تحفظان انتصاب قامته. وبالرغم من أنه قد أغتسل لتوه بحرص شديد، إلا أن بشرته حملت مسحة من السواد الغميق، حيث أمسكت بوجهه بقع سوداء ذات أحجام مختلفة، تراكم أسود اجتمع بين تجاعيد جبهته وخديه، أعطاه سجية من الحكمة المتأملة على أسارير وجهه. لكن هذا الانطباع سرعان ما تبدد؛ تجلى جبن الرجل تماما حين انكسرت ملامحه فى شكل ابتسامة!

لقد أخاف العروس الشابة. وكما لو قُبض عليه أثناء اقتراب ما يستحق عليه

التوبيخ، كان عليه تبرير تواجده فى ذلك المكان. بدأ الرجل يعيد على مسمع العروس الشابة بلا مواربة بعض الجمل التى لم تسمعا أو تسوعبها.

راح يتلعثم ويتصنرف كما لو حسب أن ما قاله يتعلق بها كثيرا.

بعد برهة، رمقها بعينى كلب منهك ولكن باهتمام ملحوظ. من اللحظة الاولى، كانت العروس تتابع بوعى طبيعته المتقلبة.

خلع سترته ثم شرع يفك أزرار قميصه. انسلت خارجة من الباب الآخر، لكنها تابعت ما يجرى فى المطبخ؛ تملكها شعور بأن عملا غير لائق على وشك الحدوث وأن وجودها ربما يجعل الرجل غير مرتاح فى أداء طقوسه. خجلت منه إلى حد ما.

لكن ما من صوت حتى تشبع خيالها لذلك عادت إلى المطبخ ثانية.

صار الرجل وحيداً الآن بعد أن أبعد الأطفال. فى هذه اللحظة، كان يرتقى سلماً منصوبا على غطاء الموقد، مرتدياً قميصا بنى اللون.. كانت رجلاه عاريتين.

وعلى صدره، الموثق بأربطة جلدية، تتعلق أداة شبيهة بفرشاة حوض الاستحمام - لكن فائدتها ظلت مجهولة أبداً بالنسبة للعروس الشابة. كان بحوزته أيضاً كمامة سوداء ربطت خلف أذنيه وأطبقت على فمه وأنفه. لكنها لم تره وهو يدخل أنبوب المدخنة ، لأنها ولت هاربة مرة أخرى.

رجعت العروس الشابة للمرة الثانية، كان المطبخ خاليا بيد أن رائحة غريبة. رائحة فظيعة، انتشرت فى أرجائه. عندما رمقت العروس ما حولها، ظننت فى البداية أن الرائحة تفوح من الحذاء الضخم القابع فى إحدى الزوايا جنب صرة الملابس؛ لكنها كانت رائحة موت السناج الذى تكدس على غطاء الموقد متساقطا بوابل منقطع مع إيقاع كشط بطئ؛ ذلك الكشط الذى نخر نخاع البيت والذى أحست بأصدائه فى أحشائها. وفى الفترات الفاصلة، صوت الحك المكبوت أفشى صعود الرجل المضني.

سادت لحظة من الصمت التام، لحظة من الترقب المشوب بالقلق اعتصرت العروس الشابة. راحت تحملق فى مدخل الأنبوب، هناك فى آخر المدخنة السوداء؛ لم يكن هذا المدخل عريضاً بل ضيقا، كوة معتمة.

ترددت صرخة مدوية، وحشية من مكان غامض، من غور البئر، من حجارة البيت من روح أوانى المطبخ، من صدر العروس الشابة التى ارتعدت منها حقاً.

ذلك العواء الوحشى سرعان ما تبين أه نوع من النداء المرح. اندفع الرجل فوق السقف. صوت الحك المكبوت ارتفع أكثر الآن، وأخيرا انبثقت قدم قذرة من الكوة باحثة عن الدعامة؛ قدم رجلٍ متدلٍ. عثرت القدم على أنه درجات السلم، أما العروس الشابة فولت هاربة.

فى فناء البيت، جلست العروس فى كرب شديد. لكن مدبرة المنزل العجوز - واحدة من هؤلاء النسوة اللاتى يعتبرون كل شيء دائماً جديداً - أخذت على

عاتقها مهمة إخبارها. أخذت تغدو خلفا وأماما لتقص عليها الأخبار فى شىء من الغموض. «أنه ينظف ما أسفل غطاء الموقد»، رسمت العروس الشابة صورته فى مخيلتها بعدما تلخص من السناج واقفا على تراكماته كما حفار القبور منتصبا على كومة من التراب. «كيف يحفر بحذائه فى الحائط؟» ركضت حتى أدركته، «يا أيها الطيب، كيف تحفر بحذائك فى الحائط؟»، أجاب الرجل بمرح بيد أنها لم تسمعه بوضوح كاف. «أنه يتناول طعام الإفطار الآن». ظلت مدبرة المنزل بالداخل، ثم ظهرت من جديد ومعها باقة من أزهار «الأدلوس» الصغيرة، قالت إن الرجل أخرجها من صندوق صغير نظيف جداً لأجل العروس الشابة.

بعد فترة وجيزة، خرج الرجل من البيت مرتديا ملابسه وحاملا حقيبة على ظهره. مضى عبر الفناء صوب الباب الخارجى، لكن الأب أوقفه وأخذ يسأله فى لطف عن حياته. اقتربت العروس كثيرا. وهنا فى شمس الشتاء الواهنة: السواد اكتنف وجه الرجل ولطخ لحيته، الضوء غضن عينيه. بدا مثل عُثة كبيرة أو طائر ليلى باغته النهار، بدا مثل عنكبوت أو سرطان . في الحقيقة إذا شاهدنا غطاء لبموقد من الأسفل في ضوء خارجى ملائم نلفاه غير مظلم تماماً بل ثمة لمعان رمادى هزيل.

قال إنه مضى يجوب تلك المدن خمسة وثلاثين عاماً لينظف المداخن، وأنه سيصحب ابنه الصغير العام القادم ليعلمه المهنة. تلك الزهور المنتقاة كانت محظورة فى ذلك الوقت وقد كان بمقدوره أن يجمع ذلك «الادلوس» خلسة مع تلك الأشياء التافهة الأخرى. كان يتبدى جلياً أنه يصبو لأن يخفى نفسه خلف كلماته عندما أسدل ستار الكلمات كما يحجب حيوان «الحبار» ماء البحر.

لقد عرف كل الموتى فى الأسرة، برغم أن أحداً منهم لم يره مطلقا!

شعرت العروس الشابة الآن أنها لم تعد تخجل من ذلك الرجل، لكنها كانت خجلة من نفسها حقاً.

بعد رحيل منظف المداخن، وضعت العروس أزهار «الادلوس» أسفل صور الموتى.

إلمامه

تومازو لاندولفى (١٩٠٨ ـ ١٩٧٩) قصاص وشاعر إيطالى بارز. ارتبطت أعماله بالسوريالية والفانتازيا، وهى بشكل عام تقدم مزيجاً من الحس الفكاهى والمفارقة الساخرة المحكمة فى قالب غرائبى مدهش.. كتابته تتأرجح بين كافكا وبورخيس. ومن ثم فهو يمثل مرحلة فريدة فى تطور القصة الإيطالية بتجديداته الأسلوبية والشكلية المؤثرة.

* حصل لاندولفى على إجازة الأدب الروسى من جامعة فلورنسه، قام بترجمات مهمة عن الروسية والألمانية والفرنسية، نال جائزة على مجمل

ترجماته الممتازة للأدب الروسي.

* قصة ملكة السرطان تلخص رؤية لاندولفي للوجود والكاتب (ربان سفينة فاء ضلت طريقها يستمر في كتابة مذكراته بالرغم من يقينه باستحالة رؤية أي شخص لها).

* قصص لاندولفي في جلها تنطوي على تيمة مهيمنة.. أقصد (تيمة الإحباط)، يفشل البطل دوما في إيجاد الكلمات التي تعبر عما يمور بداخله فيحدث سوء التفاهم، لذا يصاب بالخوف والانكسار والإحباط. في قصة «الخرساء»، مثلا، رجل يقتل فتاة خرساء كي ينقذها من تلوث الكلام بعد افتقاد الأمل في علاجها.

* له ثلاث مجموعات قصصية: «ملكة السرطان» ١٩٥٠ - «زوجة جوجول» ١٩٦٠. - «قصص» ١٩٦١ وكذلك مجموعة شعرية وحيدة «بنفسج الموت» ١٩٧٢.

> القصة مترجمة عن الانجليزية من مجموعة «زوجة جوجول وقصص أخرى» - الصادرة عن دار نيودايركشنز- ١٩٦٣.



ق

قصة

طائــــــر

عبد الحميد البرنس

تحت سماء زرقاء خالية من السحب والأعاصير ، وقف أبى وكانت تمتد ، أسفل قدميه الحافيتين ، أرض خضراء ، تحفها ورود بنفسجية لها رائحة المسك فيها تهادي، عن يمينه ، حيث نمت ثمار المانجو وأشجار النيم الظليلة ، طائر فضى ، أخذ يشق طريقه ، على علو منخفض صوب الضفة الأخرى لنهر صالحين.

فجأة وعند قبة السماء تماماً، انفتح باب، وهبط منه نصل بأجنحة نورانية شفيفة "لا إله إلا الله". قال أبى . وأدخل حافة جلبابة القصير بين أسنانه . وأطلق عنان ساقيه النحيلتين "يا عبد الله .. قف .. هذا النصل لك.. لا تراعي.. عد أدراجك وخذه".

وفيما بعد .. والريح تعوى فوق عتمة الشارع المترب، قال أبي:"لم يطرق أذنى مثل هذا الصوت فى حياتى المديدة قط.. كان يأتينى من جهات الدنيا الست .. من أعلى جبل أولياء .. من مسام الطين .. من أوراق الشجر .. من هدير نهر صالحين" . وتلاحق لهاثه . وبدأ يترنح . وما إن عاد ، وأمسك مقبض النصل، حتى أضيئت أسقف المنازل الطينية، وصحا من نومه : وقال:

- "اللهم اجعله خيراً".

كان الظلام داخل الغرفة دامساً. فتحسس بيده ، الراعشة بطن أمى المنتفخ . وحاول تفسير الحلم "سبحان الله" قال وشيئا فشيئاً انتظمت أنفاسه . وتكررت

ذات الرؤيا . لكن الطائر سقط فى هذه المرة وسط دوامات النهر الموارة التى أخذت تلف عنقه وتدفع بريشه الملتمع الجميل صوب أغوار النهر السحيقة "اللهم اجعله خيراً". قال للمرة الثانية.

وضغط على مفتاح النور . سقط ظله على بطنها . وبان سرير الخشب العريض، وشماعة الملابس خلف الباب الموصد ، ودولاب الحديد بلونه البنى الباهت ، وملامح الألم على جبينها المعروق..

– "مابك"؟!

سألها وكان قد استيقظ دفعة واحدة ، على صوت الآذان، وعلى تأوهاتها الواهنة "ركلات الجنين". أجابت بتوجع. وأقبلت جدتى . إثر صراخ حاد، من الغرفة المجاورة. وبدا ، وكأن الأمر على وشك الحدوث..

– "نسوان آخر زمن".

قالت جدتى ، وهى تختتم تساؤلاتها فى غضب زائف "يا للمصرأة؟" . علق على ضحكة أمى المباغتة . ثم غادر الغرفة . وفى وطريقنا إلى صلاة الفجر الجماعية

، سرد على بكلمات واجفة ، تفاصيل حلمه الغريب......

– "السلام عليكم"

أعلن الإمام، وملء نبراته خشوع عن نهاية الصلاة وسادت أرجاء المسجد ، تسابيح المصلين الخافتة ، ورائحة أعواد البخور المشتعلة ، وخيل إلى للحظة بدت فيها أعمدة المسجد ملائكة تصفى ، أسفل النور الرائق ، لفحوى رسالة ما ، أن الله قريب جداً من هذا المكان "هيا". تناهى صوت أبى.

وما أن نهضت وراءه وهممنا بالمغادرة، حتى اعترض طريقنا المؤذن ، الذى أمسك ، بوجهه الضاحك ، معصم أبى، وانتحى به بعيد ركن معتم ، وقال بصوته المبحوح.

"بالأمس .. جاءنى رجل .. فى المنام... لا يشبه أهل هذه القرية .. يرتدى ملابس شديدة البياض .. لاتبدو عليه آثار السفر...

كان يضع على صدره وشاحا أخضر .. فى هيئة الهلال .. كتبت عليه .. بأحرف كوفية بارزة .. عبارة لا إلا إلا الله...

– "إكمل أيها الصالح"

قال أبى الذى لم يستطع الوقوف أكثر من ذلك. وتبعه المؤذن فى الجلوس. ومعيدا الحلم من بدايته:

"كنت أقف فوق حقل أخضر ممتد... وسماء زرقاء تظللنى .. وثمة طائر فضى كان يعبر إلى ضفة نهر صالحين البعيدة .. وبغتة إنفلقت السماء .. وهبط منها ذلك الرجل .. الذى أخبرنى .. قبل أن يختفى .. بأن الله سيهب مدينتنا غلاما ذكيا... وما عليك سوى تبليغ صاحبك.. وكان يردد اسمك".

وفى هذه اللحظة دون غيرها ، شرعت عينا أبى تدمعان من فرط التأثر ، فحمل نعليه تحت إبطه، وخرج ، من بوابة المسجد الشرقية ، لا يلوى على شيء وحين التفت قبيل عتبة الباب المرتفعة ، رأيت المؤذن يحصى ما أعطاه أبى من دراهم ، ويرفع يديه للدعاء..

- اللهم اجعله خيراً".

تناهى، خارج المسجد، صوت أبى، وكانت التيارات الهوائية الباردة تتدافع، وتثير ذرات الغبار الدقيقة. وكنت ألاحقه. وأتعثر بين الحين والآخر، فوق أكوام الروث الجاف. وأخيراً توقف. ودفع الباب وأرخى أذنيه.. كان البيت هادئاً..تماماً.

- "السلام عليكم"

ألقى التحية...... وتجمعنا، كالعادة،. حول نار الكانون. كانت جدتى تعد الشاي، وأمى مستقلية، على مرفقها، فوق سرير المعيشة الصغير، ونظرات أبى متنقلة ما بين النار وبطنها المنتفخ فجأة دوى على باب الحوش، طرق عنيف ومتلاحق....

"ترى .. من يكون؟!"

تساءلت أمي.

"هذه .. ليست ساعة للزيارة"

قررت جدتي.

"اللهم اجعله خير"

قال أبي

وفتحت الباب، ورفعت وجهى إلى أعلى. كانت جارتنا، حاجة الفائقة، ذات الأعوام المائة، ماثلة، بظهرها المستقيم "أين أهلك؟". سألتنى...

- "فى .... المطبخ"؟

أجبتها، وصوبت نحوى من عينيها القويتين اللتى تشبهان فرج السحيلة، نظرة جعلتنى أتراجع القهقرى، وأفسح لها الطريق. وقبل أن تلقى عليهم السلام، قالت:

- "جئتكم بالبشرى".

وساد الصمت كانوا ينظرون إليها برهبة. وكانت تمعن النظر في بطن أمي. وكنتت أرتجف وقال أبى. وقد سقطت مسبحته الحجازية، قرب حافة الكانون:

"إن شاء الله خير"؟.

ضحكت العجوز في خبث. وابتسمت وهي تتناول كوب الشاي المعد لي. ونظرت، للمرة الثالثة، إلي بطن أمي المنتفخ. ثم حومت بيدها اليابسة فوق نار الكانون التي علاها رماد خفيف. فيما نفد صبر جدتي علي وجه الخصوص. "تقول أمي أن الإنسان إذا أصبح عمره بحجم أوراق الشجرة التي كان يجلس تحتها المفتش الإنجليزي سيتحول إلي أرنب صغير لا يعنيه من الأمر أن يتبول جالسا أو واقفا لكن الفائقة لم تتحول بعد. ربما تحولت في المساء".

- "إن شاء الله خير".

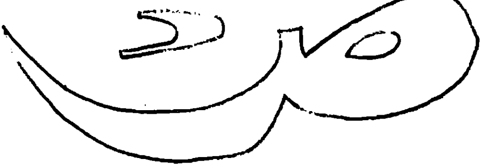
تناهي صوت أبي. وأدخل يده في جيبه. كان يقول إن المماطلة في مثل هذه الحال لا يقطع توترها سوى "البشارة". ومد نحوها سبعة دراهم نحاسية. أمسكتها بعناية. وصرتها. بإحكام، في طرف ثوبها الرخيص. وأفرغت داخل

جوفها قطرات الشاى الخيرة.. ثم خرج صوتها النحيل:

"حلمت بحلم .. رأيت نفسى أقف فوق أرض خضراء.. تحيطها زهور جميلة.. ومن نهر صالحين جاء طائر .. يشبه طبق الفضة المختوم... لكنه غرق .. ومن حيث لا أحتسب هبط رجل من السماء السابعة... أجل السابعة .. قد تقولون .. أيتها العجوز ... لما لم تكن الثالثة أو الخامسة.. حسنا .. أقول لكم .. عرفت ذلك .. من سمك الغبار الذى كان على جناحيه .. واقترب منى .. وكان يحمل سيفا ومصحفا أبيض .. وقال لى .. أيتها الفائقة المسكينة .. ستعيشين مائة عام أخرى .. لكن زوجة جارك سيهب الله لها غلاما ذكياً.. وسيكون إماماً صالحاً .. شريطة أن يسمى محمد .. وطار بعد أن نفخ فى صدرى سر الحياة.

انتهت رواية العجوز ، وداهمنى شعورى بتحولها الوشيك إلى أرنب بلا ذيل". "اللهم اجعله خيراً" قال أبى . وعلا وجهه اضطراب خفيف وساد الصمت، وتوقف شعر رأسى . كانت أمى تغرس أسنانها فى ذراعه. وترفس بأقدام واهنة، الهواء. بينما حملها فوق ساعديه. وهرول ، بخطوات محسوبة ، إلى الغرفة ، وكانت جدتى ، رغم سنواتها الستينية قد سبقتهما ، إلى الداخل ، بصورة ما وهيأت الفراش. فيما وضعت الجارة فى خفة ونشاط غريبين ، فحما جديداً ، وقدراً مليئاً بالماء على نار الكانون "يارب" تناهى صوت أبى الذى أخذ يزرع أرض الحوش بخطوات قلقة ويرفع يديه بين لحظة وأخرى، صوب السماء وأخيراً ، ومثل صوت المياه ، فى صحراء قاحلة ، تعالى بكاء الوليد، وأقبلت جدتى ، من داخل الحجرة ، قائلة بصوت مجهد حزين:

- "مبروك .. بنت".



فى الدورة العاشرة للمهرجان التجريبى:
المسرح هو مرعى الأغنام

جرجس شكرى

المسرح (بفتح الميم) مرعى السرح، وجمعه المسارح، ومنها قوله إذاعاد المسارح كالسباح، وفى حديث «أم زرع» له إبل قليلات المسارح، وهو جمع مسرح، وهو الموضع اللى تسرح إليه الماشية بالغداة للرعى، وأيضا قال الأزهرى: المسرح (بفتح الميم) الذى تسرح فيه الدواب للرعى. ورغم قناعتى بأنه لا علاقة بين هذه التداعيات اللغوية لكلمة مسرح (بفتح الميم) وبين المسرح بفتح الستار الذى نشاهده الآن كى يطرح علينا سؤال اللحظة.. إلا أنه فى أيام الدورة العاشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى - ومن قبل أيضا - صار يسقط من ذاكرتى كل شىء عن المسرح الذى أعرفه، ولا أجد سوى ما أورده ابن منظور فى «لسان العرب» حول كلمة مسرح وخلاصتها أن الكلمة تعنى فى اللغة العربية مرعى الأغنام، وهذه هى الحقيقة التى حفظتها اللغة وهى القيمة الدلالية المرتبطة بالكلمة والتى اكتسبتها فى سياقها الثقافى آنذاك.

وأيضا على الرغم من خروج الكلمة (مسرح) من شرعيتها اللغوية واكتساب اللفظ دلالة مختلفة عبر اختلاطه بثقافات أخرى ليعنى المسرح مرعى الأغنام (Theatre)، إلا أننى وجدتنى أصدق اللغة وأنسى ما حدث من مقاربة بين كلمة مسرح وتياترو عبر إنجازات كبرى حققها الرواد من يعقوب صنوع ومارون نقاش، مرورا بعزيز عيد وبديع خيرى ونجيب الريحانى ثم توفيق الحكيم ويوسف إدريس، وصولا إلى محمود دياب وسعد الله ونوس فى أكثر من قرن ونصف القرن. فماذا حدث ولماذا

وجدتنى أنحاز إلى مرعى الأغنام بدلا من التياترو؟

فأى تجريبى هذا ولمن؟ نبابيت وجلاليب ولهجة صعيدية، اكسسوارات تاريخية وطراز إسلامى وقبطى وحكايات شعبية ومواويل ومربعات، وبيوت فلاحين ونساء مقهورات، وكُحل وأسِرّة ذات أعمدة حديدية سوداء ونساء ينتفن الحواجب ويمارسن عادة إزالة الشعر بالسكر والليمون ويتحول الأمر كله إلى بضاعة غرائبية لإرضاء أهواء الأجانب، وهذا مع بعض التقنيات الحديثة التى تستفيد من الإنجاز التكنولوجي ولا مانع من التعبير الجسدى والموسيقى. هناك نية للتجريب، ربما تكون وقد لا تكون، لكن المؤكد أنه تجريبى بلا تجربة تعى اللحظة الراهنة. أو كما قال سعد الله ونوس: تجريب على سُنة الله ورسوله.

وهل تتطابق الصورة السابقة للفن على اعتباره أنتيكة فولكلورية تنتمى إلى تراثنا وتحقق لنا التمايز؟ هل تتطابق هذه الصورة والنسيج المركب لهذا الواقع؟ إنها تتطابق ولا تتطابق فى آن.. تتطابق إذا قورنت بأسماء المسرحيات التجارية السائدة والمسيطرة من همكبة وخربشة وألابندا وباللو وبعض مخرجيها من الأسماء المسرحية الكبيرة، مع الفارق أن هؤلاء لا يدعون التجريب أو التجريد ويعلنون خيانتهم على الملأ ويدافعون عنها، وتتحمل راقصة عبء العرض المسرحى من إنتاج ورقص وتمثيل وإخراج.. وقد شاهدت ذلك بنفسى. ولا تتطابق فى مجتمع شهد أكبر هزة سسيولوجية فى تاريخه الحديث فيما عرف بالحراك أو التغير النسبى فى طبقات المجتمع فصعد من كان أسفل وهبط الذين فوق وتلاشى الوسط فى انفتاح السداح مداح.

ولنتأمل بعض العروض التى تدعى التجريب مصريا وعربيا، فى هذه الدورة والدورات السابقة لنصدق اللغة العربية فى توصيفها لمرعى الأغنام من فعل سرح واللغة اللاتينية فى إنتاجها لكلمة (Theatron) التى تعنى حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة، ثم صارت فيما بعد تدل على شكل عمارة المسرح (Theatre)، لنتأكد القناعة بأن ما يحدث هذيان وجل ما أخشاه أن يتحول هذا الهذيان إلى قانون مسرحى أو مذهب يسود وبالفعل قد بدأ.

ولا مجال الآن للحديث عن المسرح والتراث، وأيضا لن أبدأ من تفشى الظاهرة كسلعة رائجة ومضمونة، ولتكن البداية من حصول الظاهرة على جائزة فى الدورة الثامنة، حين حصل ناصر عبدالمنعم على جائزة أحسن مخرج عن عرض «الطوق والأسورة» إعداد د. سامح مهران عن رواية يحيى الطاهر عبدالله حيث عمل ناصر على السياق الزمانى والمكانى للرواية فى صعيد مصر وعاد بحكايات يحيى الطاهر عبدالله إلى أصولها وقدم مجموعة من طقوس العديد والحزن المصرى على أربع منصات، وبرغم الاختناق مع العرض خاصة حول إعداد الرواية، إلا أنه استحق الجائزة وكانت أول فرحتنا بعد ثمانى دورات. لكن ماذا حدث بعد ذلك، ناصر نفسه لم يجتهد فى تطوير وتعميق التجربة وانحاز أيضا إلى التراث وفنون الفرجة دون وعى بالواقع والسياق التاريخى، فجاء عرض أيام الإنسان السبعة «رواية عبدالحكيم قاسم» التى أعدها أيضا سامح مهران ومثلت مصر فى الدورة التاسعة صورة باهتة قدمت بعض فنون الفرجة لا أكثر وابتعد العرض عن الرواية والواقع ونظر إلى

الجائزة ولم يحصل عليها، ثم قدم «خالتي صفية والدير» لبهاء طاهر هذا العام على الهامش وتأملوا النتائج الثلاث من مشاركة فى المسابقة الرسمية والحصول على جائزة إلى مشاركة فقط ثم عرض على الهامش.. ولاتعليق.

أما انتصار عبدالفتاح الذى منحته لجنة التحكيم هذا العام جائزة أحسن عرض عن «مخدة الكُحل» بعد أن مثل مصر فى المسابقة الرسمية مع حسن الجريتلى بعرض «غزل الأعمار» وكان انتصار قد شارك مرات عديدة فى المهرجان بعروض مثل «كونشرتو وسوناتا»، واختلف الأمر هذا العام، حيث لم يتخذ من الموسيقى نقطة انطلاق كما فعل من قبل، وإنما جاءت لتحمل بعدا دراميا موازيا لنص الحوار الذى كتبته كوثر مصطفى.

وعلى مستوى الشكل حقق انتصار التداخل بين نص الحوار والموسيقى والصورة أيضا التى شكلها فى فضاء قاعة صلاح عبدالصبور من خلال لغة بصرية تحيل إلى عصر الحريم، حيث يواجه المتفرج مجموعة من الأسرة بأعمدة حديدية سوداء متشابكة تغطى الحائط الأمامى للقاعة وفى كل سرير امرأة وأمامهن سميرة عبدالعزيز بماكينة خياطة وثلاث فتيات يؤدين رقصات إيقاعية حول فتاة أخرى وفى المقدمة شاب يرمز للمجتمع الذكورى يأخذ أوضاعا فرعونية طوال العرض ومطربين وآلات موسيقية على الجانبين من رق وعود وطبلة والفتيات نوبيات ومصريات والموسيقيون أيضا.

فقبل أن يتورط المتفرج ضمن حالة الموسيقى يتورط فى المشهد البصرى الذى يحيط به من خلال مفردات المشهد من ديكور مرئى «اكسسوارات وممثلون» ويكون مهيئا للتورط فى الديكور السمعى الذى سوف يمنحه إيقاع الحدث ويؤكد درامية الرؤية عن المرأة المقهورة فى الشرق من خلال تحقيق التداخل بين نص الحوار و الصورة والموسيقى. وقد نجح فى هذا، فبالنظر إلى العرض من حيث المنهج كمسرح موسيقى فهو رائع، لكن بعد العرض كنت أسأل نفسى عن حيادية كل هذه المفردات وقضية المرأة الشرقية التى شعرت من خلالها بتقليص مفهوم المسرح كحدث اجتماعى وظاهرة اجتماعية إلى حالة فردية خاصة بين المخرج والخشبة، حين لا يعرف المخرج جمهوره وتركيبه الاجتماعى والثقافى.

فكيف يمكن النظر إلى المسرح بتقديمه لثلاثين أو أربعين شخصا فى قاعة صغيرة داخل وطن يضم أكثر من ستين مليونا تحت شعار «النخبة والتجريب» الذى يتحول مفهومه إلى استيراد أغذية محفوظة أو توريد سلعة تمت صناعتها خصيصا كأنتيكة لا أكثر.. فكيف يمكن تطوير وتعميق وعى المتفرج بمصيره كتجربة فردية للتحرر الذاتى من منظور المبدع، وهى بهذا المعنى ربيبة البرجوازية وامتدادها الطفيلى، وبين التجربة الإبداعية الجماعية التى تهاجم البيئة الحقيقية أى السياسية للمجتمع. وجاءت «مخدة كحل» انتصار جماليات فارغة من المعنى لا تحمل تجربة حقيقية تمس البيئة الحقيقية للمجتمع فقط، هى مخدة فى الهواء بلا سرير أو سياق.

وإذا انتقلنا عن قصد من العرض المصرى الفائز بالجائزة الأولى إلى عرض «مذكر مؤنث» من هولندا والذى حصلت فيه ممثلته الوحيدة كريس نبكلسون على جائزة أحسن ممثلة عن أدائها الفذ فى هذه المونودراما.. التى تطرح ليس قضية المرأة فقط بل قضية الإنسان المعاصر سيختلف الأمر تماما. ففى

قاعة عارية إلا من كومة ملابس هائلة ومرجيحة تجسد نيكلسون مأساة الإنسان المعاصر فى سؤال ميتافيزيقى من خلال عدة مشاهد حياتية بسيطة ومتداولة حول الهوية الذكورية والأنثوية.. فلماذا أنا ذكر... لماذا أنا أنثى؟ هذا هو سؤالها.

أزالت نيكلسون شعر رأسها تماما وضغطت ثدييها واختلط الأمر وجاء تجسيدها لهذا السؤال من خلال الأداء القوى الفاعلة والبناء العميق للعرض، فبين المشاهد الأنثوية أو الذكورية يتم طرح السؤال من خلال ثقافتين متباينتين للرجل والمرأة من خلال جسد تشير تعبيراته إلى نتاج حضارته.. ليسخر هذا الكائن الخنثوى من وضعه كامرأة فى مشهد، ثم يسخر فى الآخر من وضعه كرجل، وملامح التجريب فى العرض هى الوعى باللحظة الراهنة وتقديم تجربة صادقة غير معتمدة على التقنيات المجردة والمفاهيم الجاهزة.

وبالرغم من اكتفاء لجنة التحكيم بالإشادة بعرض «غزل الأعمار» لحسن الجريتلى لما أحدثه من تطوير لصيغة مسرحية مجددة للسيرة الهلالية، إلا أننى شعرت حين شاهدت العرض بتجربة حقيقية تحمل وعيا يجسد فى إبداعها المشاعر والعواطف التى يعيشها الواقع حين التقط الجريتلى علاقة الناس بالسيرة وانحيازهم لها الذى لا علاقة له بالأيديولوجيا والثقافات المتباينة، لكن بوجدانهم وبعلاقتهم بالحياة، متمثلا فى صراع الرغبة الإنسانية ضد الطبيعة الإلهية الذى يتجلى فى هذا الحكى المأساوى بقوة من خلال الأقدار التى تسير حياة البشر وتتحكم فى مصائرهم، وهذا البناء العميق فى السيرة سواء ما حدث بالفعل أو ما تطور فى عقل الجماعة التى شكلت السيرة عبرالعصور المختلفة وانحيازهم إلى الحس المأساوى الذى هو ضالتهم المنشودة فى مجتمعاتهم الحالية أو بأشكالها السابقة حيث يعتبر شوبنهاور أن المأساوية جزء من الطبيعة الإنسانية وهى تعطى للإنسان تميزه الفردى، وذلك من خلال ربطه بين حتمية العذاب فى الوجود الإنسانى الذى يحمل قدرا من المأساوية وبين صراع الإنسان فى العالم.

وكان حسن الجريتلى من الذكاء بحيث إنه لم يورط نفسه فى هذه الحكايات كقيمة أو إسقاطها على الواقع، فإنه لا فائدة من التعامل مع السيرة كمقدس، وأن ما أنتجته الذاكرة الجماعية فى وقت مضى لا يصلح للحياة إلا بشروط الجماعة الحالية الآن حيث لا تعنيها السيرة حكاية ومواقف وأحداث فقط، يعنيها هذا المأساوى الذى تطرحه السيرة كمفهوم فلسفى لا كنوع مسرحى يقرأ الحكاية فى إطار اللحظة الراهنة، لتعمل فرقة الورشة على السيرة الهلالية أربع سنوات على جماليات السرد المأساوى بين الحكمة والغناء على مقام الصبا الحزين بأنواعه الثلاثة: «المقسوم والعريض والسريع»، واستطاع توظيف هذه الجماليات مسرحيا بشكل جيد حيث عمل على الجانب الذى هو جزء من الطبيعة الإنسانية على مر العصور، وهو الذى يشعره بتميزه الفردى وينطلق من السرد باعتباره يشكل الأساس الذى انبثقت منه هذه الحكاية الشفوية ويعود بها إلى أصولها ليستفيد من أشكال الفرجة التى تقوم عليها السيرة فى عرض قابل للمسرحة فى كل ليلة عرض.. وفرقة الورشة هى أول فرقة حرة تمثل مصر رسميا فى المهرجان التجريبى ولم تجد صيغة للمشاركة إلا باسم مؤسسة حكومية



هى صندوق التنمية.

وإذا تأملنا ما سبق سنجد ملمحا مهما وهو محاولة التقليد باسم التجريب، تقليد الشكل الخارجى وتفصيل عروض خاصة للمهرجان تكون بطاقة مرور إلى المسابقة الرسمية، وإذا كان الجريتلى استثناء كفرقة حرة خارج المؤسسة ـ والإهمال التام لربط الفن بالحياة، وإذا كان المهرجان للنخبة كحالة ثقافية تؤسس لخطاب مسرحى نلمس نتائجه فى الواقع المسرحى فقط تحول المهرجان إلى حالة كرنفالية وفضاء تملأه الكلمات والأضواء.. والنتيجة هى سيطرة عروض المسرح التجارى والكارثة العظمى هى محاكاة مسرح الدولة له لتحقيق الربح.. وما يسمى بالتجريب ما هو إلا مناسبة يتم تفصيل بعض العروض لها بشكل خاص.. تنتهى بانتهاء أيام المناسبة.

الإحصائيات والأرقام تقول إن المهرجان صار عملاقا.. كرم ٩٦ شخصية مسرحية أجنبية وعربية، وأصدر ١٠٤ كتب فى شتى فروع المسرح واتجاهاته، وإجمالى العروض ١٣٣٤ ليلة عرض فى عشر دورات، بالإضافة إلى الندوة الرئيسية التى تناقش محوراً مهما كل عام، فهذه هى الأرقام. أما الأفعال فى صورة نتائج مجموعة من المسرحيين لا ينظرون أبعد من أقدامهم على الخشبة لينفصل المسرح عن جمهوره.. عن واقعه فى حالة اعتباطية تدعى التجريب وتصدق اللغة فى تعريفها للمسرح بمرعى الأغنام من فعل سرح حيث يسرح كل فى طريقه باحثا عن العشب والماء ويتجول فى أوروبا وأمريكا.. فى مرعى أوسع وأكثر ثراء.

وإذا كان الأمر هكذا أقترح أن تشارك وزارة السياحة فى المهرجان ويكون مهرجانا سياحيا خاصة بعد المشاركات المسرحية هذا العام بعروض فقط لتمثيل الدول لا تنتمى للمسرح أو التجريب!

سينما محسن ماخمالباف: بين الأصولية والعلمانية

جود فرى شيشاير
ترجمة: ممدوح شلبي

لا يعتبر الظهور العرضى لمحسن ماخمالباف فى أفلامه ، شبيهاً بظهور هيتشكوك الدعابى فى أفلامه . ففى فيلم "عينان لا تبصران" ٨٣ – وهو ثانى فيلم يخرجه ماخمالباف ضمن أربعة أفلام ابتدأ بهم عمله السينمائى بصفته أحد دعاة الأصولية الإسلامية – فى هذا الفيلم لعب ماخمالباف دور شيخ نحيل معمم متشدد فى أزاءه ينتمى إلى الثورة.

وبعد مرور اثنى عشر عاماً – تحول فيها ماضمالباف كثيراً عن قناعاته الدينية – أخرج فيلم "جابه" ٩٦ذا الأحاسيس المتدفقة ، وكان يحكى عن مجموعة من الرعاة الذين يعيشون فى وسط إيران ، فى هذا الفيلم لم يستطع ماخملباف الاستعانة بامرأة إيرانية لكى تقوم بتمثيل دور امرأة تلد فى الخلاء، ومن ثم فقد ارتدى النقاب وقام بتمثيل هذا الدور بنفسه مختفياً فى اللقطة البعيدة التى لا تكشف عن التفاصيل.

إن الدورين معاً يلخصان رحلة إبداعية تتوازى مع الظرف الثقافى الذى مرت به إيران. ذلك أن انتقاله من دور الشيخ إلى دور امرأة تلد، هو انتقال من دور المدافع عن الأصولية الدينية إلى دور الفنان الملهم.

إن الصورتين معاً تصفان البداية الأولى لرحلته والنهاية التى وصل إليها

ماخمالباف، وبين الصورتين ثمة صور أخرى تصف منتصف مشواره .. فهو المخرج السينمائى الذى يعتبر نموذجاً فريداً لما حدث من تغيير اجتماعي، كذلك الحال مع أفلامه التى تبرز هذا التغيير.

وعلى الرغم من أن ماخمالباف يظهر فقط فى الدقائق الأخيرة من الفيلم التسجيلى "كلوز أب" للمخرج الإيرانى الأشهر عباس كياروستامى - وهذا الفيلم يسجل محاكمة شاب فقير اسمه حسين سابسيان كان متهماً بأنه احتال على أسرة إيرانية واقترض منهم أموالاً بحجة أنه هو المخرج محسن ماخمالباف - فأننا نرى أن شهادة سابسيان ترسم صورة رائعة وعظيمة عن ماخمالباف بصفته شخصية عامة موقرة وبصفته مدافعاً عن الفقراء، وإنساناً لديه مسئولية اجتماعية بصفته مخرجاً سينمائياً.

وكذلك فى فيلم "سلام يا سينما" ٩٥، وهو فيلم تسجيلى عن ماخمالباف ومن إخراجه .. نجد هذه الصورة البطولية عن ماخمالباف، حيث إن الفيلم يعرض آلاف الإيرانيين البسطاء الشغوفين بأفلام ماخمالباف ثم نرى ماخمالباف يقلل من قيمة هذه الصورة، حيث يقدم نفسه - فى صورة خيالية - باعتباره كان أحمق لأنه اساء باستمرار استخدام موهبته عندما اشتغل بالإخراج السينمائى.

وفيلم "سلام يا سينما" يحتوى على ثلاث فقرات كل منها يتخذ صورة رمزية، ويقدم فيه ماخمالباف السينما فى صورة مرآة واسعة، مثل تلك المرايا التى يتكرر ظهورها عنده، والفيلم يقدم السؤال عما هو الهدف الأساسى من السينما ، أهو أن نكون صورة عن عالم يبحث عن العدالة، أم أن يكون صورة عن مخرج سينمائى يبحث عن ذاته؟

إن الاختلاف بين السؤالين، يعطى لفيلم ماخمالباف صراعاً داخلياً عنيفاً، ونوحى بنوع من التوفيقية الغريبة.

وفى فيلم "لحظة براءة" ٩٦ - يعود ماضمالباف إلى حادثة حقيقية، وقعت له أثناء مرحلة مراهقته، فلقد تهجم على رجل بوليس شاب وجرحه، وفى أثناء عملية إعادة تجسيد هذه الحادثة سينمائياً، قام ماخمالباف بتحويل اثنين من الشبان الأشرار، وجعلهما ينبذان العنف - وهذا يعتبر تحولاً مذهلاً فى اتجاه السلام على صعيد الفرد والمجتمع الإيرانى، كما أن هذه المعالجة، تعكس موقفه من السينما، فهى ليست مجرد انعكاساً لما يحدث، ولكن فى قدرتها على إحداث تغيير.

هذا الاهتمام العميق من جانب ماخمالباف لمناقشة السينما ودورها - ربما كان عادياً - ولكن ماخمالباف وسواء كان هذا مصادفة أو مرتباً، فإن موقفه كان شيئاً فريداً.

فهو يختلف عن المخرجين الإيرانيين الآخرين الذين ظهروا فى الثمانينيات وحققوا نجاحاً على المستوى العالمى مثل كيار وستامى ومهراجى وبيزيه ونادري.. فمحسن ماخمالباف لم تكن له جذور فى السينما الإيرانية قبل الثورة - لكنه فى الحقيقة - كان إفرازاً للثورة نفسها.

ولد في عام ١٩٥٧، وتربى في كنف أسرة متدينة تنتمي إلى الطبقة المتوسطة الفقيرة في طهران ، وكان في شبابه معادياً للسينما بواعز ديني - بل إنه لم يشاهد فيلماً سينمائياً واحداً إلا عندما ناهز العشرين من عمره - وفي سنة ١٩٧٤، انخرط في نشاط معاد للشاه، وكان مشروع إرهابي واعد ولم يكن عمره يتجاوز السابعة عشر ، ذلك أنه قد تهجم على ذلك الشرطي الشاب، ولقد تم القبض عليه في الحال، وأرسل إلى السجن ، وتم تعذيبه لمدة أربعة أعوام، قبل أن يتم الإفراج عنه مع اندلاع الثورة. بعد ذلك نقل ماخمالباف نشاطه من المجال السياسي إلى المجال الثقافي. ولقد انضم إلى مجموعة من الفنانين المرتبطين بالأصولية الإسلامية بهدف تكوين مؤسسة دعائية إسلامية تكون مهمتها التحضير لصراع مسلح مرتقب.

خبرات ماخمالباف العملية ضمت نشاطاً فعالاً في وسائل الإعلام المختلفة، فلقد عمل في الإذاعة وفي المسرح قبل أن ينقل نشاطه إلى السينما.

ولقد نشر عشرين كتاباً تضم مسرحيات وسيناريوهات أفلام وأدب ومقالات ونقد.

كذلك فقد شارك بالعمل مع مخرجين آخرين ككاتب أو مونتير أو مستشار .. إلخ . إلا أن مستواه الفني كمخرج مؤلف يعد شيئاً متميزاً لا مثيل له إذا قارناه بالمخرجين الإيرانيين المعاصرين له.

ولماخمالباف ١٤ فيلماً روائياً وفيلمين قصيرين، أخرجهما بين عامي ٨٢ و١٩٩٦. وأفلامه الأولى حصلت على مكانة متميزة في إيران، ومن ثم فقد عرضت في المساجد، في وقت كان فيه المتدنيون ينظرون بشك كبير وعدم ثقة إلى السينما والفن.

ثم بدأ ماخمالباف في الابتعاد عن القناعات الأصولية، واتجه إلى ذاتية فنية علمانية تهتم بمشاكل المجتمع الحياتية.

ولأن أفلامه التالية كانت تتخذ من الفقراء أبطالاً، وتظهر الشقاء والآثار السلبية للحرب. فقد كانت هذه الأفلام مهمة استأهلت أن توجد في العديد من جمعيات السينما - ونحن بصدد الحديث عن هذه الأفلام الآن.

وماخمالباف أصبح فناناً مشهوراً بفيلم "كلوز أب" لكيار وستامي، كما أن تحوله العقائدي قد خلق له العديد من الأعداء في جبهة اليمين، أما باقي الجبهات - المتحلين بنظرة عقلانية أكثر - فلقد وجدوا في قناعاته التي انتقل إليها أنها متناقضة ومتهافتة.

بدأ ماخمالباف مشواره السينمائي كواحد من التعليميين، معطياً الأولوية للفكر أكثر من المسائل الجمالية والفنية.

ومثل الكثير من العصاميين الذين ثقفوا أنفسهم بأنفسهم - وماخمالباف أحد هؤلاء العظماء ذلك أن قراءاته وتأثراته الفكرية شملت فلسفات وفنون الحضارتين الشرقية والغربية - لذلك فإن لديه استنارة قوية في أفكاره وفي المضامين التي تحتوي عليها.

إن الاختلاف بين أسلوبه التعليمي وبين أسلوب المخرج بريسون - على سبيل المثال - إن ماخمالباف بعد مرحلته الفنية الأولى والتى كان فيها أصولياً دينياً ، فقد أصبح فى حالة من التدفق الذهنى التقدمى وكان يتطور باستمرار ، كذلك فانه لم يتخل أبداً عن الذاتية الفنية.

وأخيراً، وأياً ما كانت مشاكله مع الحكومة - التى منعت له خمسة من أفلامه حتى الآن - أو مشاكله مع الجماعة الأصولية التى كان ينتمى إليها فى السابق - فأنهم لم يشككوا فيه إطلاقاً، لأنه متأثر بالغرب وله معهم مشاريع ، فإن عدم الرضا عن أفكاره وأياً ما كانت هذه الأفكار، فقد كانت شأنه الخاص - هكذا كان حالهم معه، كما كان حالهم مع عباس كياروستامى وآخرين.

هناك شىء آخر عن ماخملباف، وهو أنه لم يكن شغوفاً بالسينما كما عهدنا ذلك ومع أعظم المخرجين - لكنه عمل بالسينما لمجرد أن يكون فى تحالف مرحلى وتكتيكى . فأفلامه الروائية الأولى تؤكد أن وراءها مخرجاً شديد الإعجاب بالعدسة الزووم ومنضدة المونتاج. لكنه كان يخطىء بفجاجة فى استخدامها ، ولا تثريب عليه فى ذلك ، لأنه كان مشغولاً بالمضامين الداخلية لرسالته ، وبالرغم من ذلك فإن فيلم "توبة نصوح" ٨٢، وفيلم "عينان لا تبصران" فيلمان مدهشان إذا نظرنا إليهما كفيلمين صنعا فى آتون ثورة ، وأخرجهما مخرج حساس جداً وغير ممنهج على أسلوب سينمائي، وأنه على قناعة بأنه يعيد اكتشاف هذا الوسيط ويكون عنه رأياً جديداً.

هذان الفيلمان يأتيان من إيران التى كانت لاتزال تصطخب بفكرة بعثها كدولة إسلامية ، وعلى الرغم من أن الفيلمين يتشددان بصورة لا تطاق مع أمور وقضايا بديهية ، فإنهما يلمحان إلى أن ثمة حرباً يمكن أن تأتى بصورة مفاجئة .. وهذه النبوءة . تكون إفرازاً متوقعاً من سينما لها هذه الظروف . فيلم "عينان لا تبصران" ينتهى فى مسجد حيث تدور الكاميرا حول نفسها كما لو كانت منتشية بعبق هذا المكان الرهيب الذى يحتشد بصور كثيرة ساحرة.

فى بداية عمله ، كان ماخمالباف يعمل على انتشار القناعات الثورية التى تربط قضية الإيمان بالله بالقضايا السياسية. فالإنسان الخاطىء هو ذلك الشخص الذى تسيطر عليه النعائم الدنيوية الزائلة.

وعندما بدأت قناعات ماخمالباف تتحول إلى المسائل الفلسفية، فأنه لم يترك نفسه كثيراً لمثل هذه التصورات ونتيجة لهذا فقد تطور ماخمالباف وظل هذا التطور مستمراً خلال الثمانينيات.

إن أعطاء الموضوع مغزى كان شيئاً غريباً لكنه مدهش فى تجريديته. فيلم "الهروب من الشر إلى الله" ٨٤. يحكى عن مجموعة من الناس يبحرون إلى جزيرة وهناك يشتبكون مع بعضهم البعض، ذلك أنهم قد وقعوا فريسة لأغواء وظنون الشيطان الذى يتربص بهم. ومن الغريب حقاً أن الفيلم يستحوذ عليه نوع من التشدق الإيمانى المنتمى إلى العصور الوسطى.

وفيلم "الحظر" ٨٥. ينقل نفس الإحساس عن التعرض الشامل للقلق مادياً

ومعنوياً فى سجن مظلم . والفيلم يعكس سنوات ماخمالباف في السجن، هذا الفيلم يتميز بالديناميكية. ويمتلىء بالمعنامين، وتجدر الإشارة إلى أن ماجد ماجدى الذى أخرج مؤخراً فيلم الأب. وله أفلام أخرى - هو الذى قام ببطولة هذا الفيلم - الذى نكتشف فيه أيضاً أن ماخمالباف أصبح متعاطفاً جداً مع الشيوعيين وكان قد سبق له أن أدانهم تماماً فى أول أفلامه.

في الحوارات الصحفية التى أجريت مؤخراً مع ماخمالباف، قاله إنه يرى الآن أن أفلامه تنقسم إلى أربع مراحل ، وضمن هذا التقسيم فأن فيلم (الحظر) هو آخر أفلامه في المرحلة الدينية الأولى المتأثرة بالثورة، وكذلك فهو يعتبر جسراً للمرحلة السينمائية الثانية التى تميزت بالنقد الاجتماعى ، والتى تضم فيلمTHe Peddler (٨٦) وفيلم سائق الدراجة (٨٨) وفيلم الزواج المبروك ٨٩.

وهذه الأفلام جاءت فى مستويات متنوعة ، وليس فقط على مستوى الموضوع، فكل فيلم من هذه الأفلام كان مستقلاً عن الأفلام الأخرى.

وكانت مليئة بالحركة والتفن والظرافة، لكنها كانت تفتقد إلى التوازن والسلاسة اللذين ظهرا مؤخراً فى أفلامه.

هذه الأفلام - المرحلة الثانية - جعلت ماخمالباف رائداً ثقافياً فى إيران، وحققت له اسماً على صعيد المهرجانات العالمية - ومما لا شك فيه - أنها كانت تمثل مرحلة ما بعد الثورة حيث كانت تعرى النظام السياسى الجديد الذى لم يستطع أن يمحو الظلم والمعاناة ، وكانت تحتوى على ثنائية تجمع بين الذاتية والفلسفية فى مناقشة الأمور السياسية.

فيلم THe Peddler يحكى ثلاث حكايات متتاليات (كل حكاية قام بتصويرها مدير تصوير مختلف). والفيلم يتركز على شئون المجتمع الإيرانى، القصة الأولى عن أبوين فقيرين وأطفالهما التعساء، والقصة الثانية عن شاب يعانى من صراعات جنسية ، والقصة الثالثة عبارة عن جريمة مخططة بنفس منطق العمل السرى الإرهابى الدموى - حالة من الهستيريا والسريالية المحمومة - الفيلم يهدف إلى إحداث صدمة، ويذهب إلى أبعد من مجرد أن يكون احتجاجاً اجتماعياً، أن الهدف الحقيقى من الفيلم، بدا كما لو كان محاولة للتكيف مع الحياة، وهذا الفيلم يتميز بوحدة بين الشكل والمضمون.

فيلم "سائق الدراجة" يحكى عن رجل فقير يكافح بجلد وصلابة على دراجة (وهذا يجعله قريب الشبه بالفيلم الشهير " إنهم يتقلون الجياد - أليس كذلك").

فى هذا الفيلم نجد أنه يقدم احتجاجاً - ليس على الظروف المادية لهذا الرجل - ولكن على الظروف القدرية التى تتحكم فى الظروف الجسمانية.

وفى نفس هذا الاتجاه، نجد فيلم "الزواج المبروك" الذى يواصل عن قرب مناقشة موضوع - الآثار الاجتماعية المزمنة المتسببة عن الحرب الإيرانية العراقية الطويلة - وهو أيضاً يحكى عن زواج من الطبقة المتوسطة (وهذه هى المرة الأولى التى يتناول فيها ماخمالباف هذه الطبقة). ويكون الطلاق بين الزوجين ناشئاً عن الآثار النفسية للحرب على شخصية الزوج - كذلك فإن الفيلم يعبر بمرارة عن مقولة "جان بول سارتر" عن الغيثان والسأم من العالم.

فيلم "وقت للحب" ٩١، اسماه ماخمالباف أول أفلام المرحلة الثالثة، وجاء بعد فترة توقف عن الإخراج، استأنف بعدها العمل بأفكار جديدة.
هذا الفيلم تم تصويره فى اسطنبول التركية ذات الموقع المتميز الذى يربط الشرق بالغرب ويعكس مناظر فنية وثرية ومتنوعة.
هذا الفيلم يوحى بإن ماخمالباف قد تراجع عن ملاحقة الأزمات الاجتماعية فى إيران ، واتجه إلى النظر إلى العالم من منظور أكثر حيادية وأكثر تأملاً وأكثر مرونة.
ففى هذا الفيلم يتم تغيير أسلوب الحكايات الثلاث الموجودة فى فيلم THe Peddler، فيحكى قصة واحدة رجلان وامرأة متورطون فى دائرة من الأحاسيس المحرمة وعمليات الإغواء – وهو يقدم هذه القصة من ثلاث زوايا مختلفة. القصة منسوجة بأسلوب السينما الشعرية.
والجمع بين الوضوح والمواربة يجعل هذا الفيلم، هو أول أفلام ماخمالباف الذى ينتمى بشكل صريح إلى نوعية السينما الغربية . إن الاهتمام بتقديم وجهات نظر مختلفة يعلن عن أن ماخمالباف ينظر إلى الحقيقة والفن بمنظور مختلف، كذلك ، ولأن الفيلم يعالج رغبات جسمانية، فقد تم منعه من العرض، وانطبق هذا الأمر على فيلمه التالي، الذى يحكى قصة شابة تعانى من أزمة في القيم، أنه فيلم "ليالى فى زاياندة راد" ٩١. وكلا الفيلمين يظلان أصعب أفلام ماخمالباف على المشاهدة لأنهما محظوران.

فيما عدا فيلم "جابه" الذى يعتبر أول أفلام المرحلة الرابعة، فإن باقي أفلام هذه المرحلة – وهى أربعة أفلام – فكلها تتعلق بشكل مباشر بالسينما. وهذه الأربعة أفلام – تنقسم من ناحية التصنيف – إلى نوعين فقط.
ففيلم "كان يا ما كان يا سينما"٩٢ – وفيلم "الممثل" ٩٣ – يمكن أن يوصفا بأنهما من نوعية الكوميديا.. وأفلام ماخمالباف الأولى لم تخل من هذه الكوميدية وخاصة بعد فيلم "الحظر"، فجميع أفلامه بعد ذلك تحتوى على لمحات ونكات ساخرة. أما زيادة الجرعة الكوميدية فى الفيلمين المشار إليهما الآن – فهذا يشير إلى الزيادة المطردة لعلمانية ماخمالباف.

فيلم "كان يا مكان يا سينما" يتناول واقعة تاريخية وهي أن الشاه قبل الأخير من أسرة "كاچار" الملكية – كان قد أحضر أول كاميرا سينمائية إلى إيران، وكان هذا فى عام ١٩٠٠ – والفيلم يتحدث باسهاب عن تاريخ السينما الإيرانية ، ويضم شرائح من إلى أفلام قديمة وشخصيات خيالية امتدت خلال هذا التاريخ، والفيلم أقرب ما يكون إلى التنكيت والتندر على هذا التاريخ.
فيلم "الممثل" يؤسس نوعاً من الثنائية حول شخصية الممثل الإيرانى "أكبر عابدي" وهو نجم سينمائى مشهور ، والفيلم يلعب على التداخل بين الشخصية الحقيقية للممثل والدور التمثيلى الذى يؤديه، ويبدو أن هذا الفيلم كان محاولة لإضافة نوع من الكوميدية – ربما – للرد على الكآبة والسوداوية التى كانت

موجودة فى فيلم "الزواج المبروك"، وهو ذلك الفيلم الذى احتوى على نهاية تراجيدية حقيقية، ذلك أن زوجة ماخمالباف قد ماتت فى ظروف غريبة، ومن أجل هذا فقد أهدى ماخمالباف هذا الفيلم لروحها.

فيلم "سلام يا سينما" وفيلم "لحظة براءة" وهذا الفيلمان كانا عن ماخملباف نفسه. كذلك فإنهما ينتميان إلى نوعية واحدة لأنهما اعتبرا - منذ البداية - أنهما فيلم واحد. الحوارات المسجلة فى فيلم "سلام يا سينما" كان المقصود منها أن تصب فى فيلم "لحظة براءة" وأن تكون بمثابة مقدمة له . إلا أن الفيلمين زاد توقيتهما ومن ثم فقد اصبحا فيلمين.

إن "المود" فى هذين الفيلمين، وامتزاج الروائية بالتسجيلية يدل على تأثر واضح بعباس كياروستامي، وهذا أقره ماخمالباف بنفسه، ولكن رؤية واعتبار أن هذا هو أهم شىء فى الفيلمين، معناه ؟أننا لا نلتفت - بعين الاعتبار - إلى أصالتهما وقوتهما.

كذلك فإن امتداح الفيلمين بمغالاة أو الافتئات عليهما يؤدى إلى أساءة فهم فيلم "سلام يا سينما"، كأن ننفى عنه أن يكون فيلماً رمزياً سياسياً، وأن ننظر إليه باعتباره أنه لا يقدم إلا شخصية ماخمالباف فى صورة أقرب ما تكون إلى الكاريكاتورية الذاتية.

هذان الفيلمان يضمان أكثر التأملات ذكاءً وجدلاً حول السينما .. فيلم "سلام يا سينما" يتعرض لظاهرة الفرجة وظاهرة التوحد بين المشاهد والفيلم، اللذن يجعلان الوسيط السينمائى شديد الجاذبية، لكنه لا يهمل الفروق الشديدة بين المشاهدين الذين يلمون بتقنيات السينما أثناء عملية المشاهدة، وبين المشاهدين الذين يستسلمون للعالم الخيالى الذى يستغرقون فيه تماماً.

فيلم "لحظة براءة" يبدأ ببحث فكرة أن ثمة فروق شعورية شديدة تفصله عن رجل البوليس الشاب الذى اعتدى عليه ماخملباف فى أثناء مراهقته. ثم يخلص ماخمالباف إلى رأى يقول فيه - بتفاؤل - إن هذه الفروق غير ذات أهمية لأن السينما - وخيال السينما - يستطيع أن يلغى هذه الفروق.

إن الفيلمين - وبمقدار وضوحهما وإثارتهما - فأنهما يكشفان عن ماخمالباف كما لو كان يقف وحيداً أمام شاشة السينما "المرآة" وهو يتفحصها.

وفى هذا السياق أيضاً فإن الفيلمين يظهران ماخمالبات وهو يعانق السينما ويفخر بها، وفى نفس الوقت نراه منفصلا عنها . كذلك فإنهما يوحيان بأن ماخمالباف أمضى وقتاً طويلاً فى سعى لا يكل من أجل تحقيق الفيلم الذى يتناول كل قضاياه السابقة التى تتعلق أو لا تتعلق بالسينما - لكى يصل فى النهاية إلى نوع من التوحد معها.

فيلم "جابه" يشجعنا على أن نصفه بأنه رائعة ماخمالباف رقم ثلاث عشرة والذى من المقدر أن يخلد ، واعتقد - من قبل التخمين - أن هذا الفيلم سيتم التعامل معه باعتباره الكوكب الدرى الذى سيهتدى به ماخمالباف فى المستقبل.

وهو مثل الروائع السينمائية الإيرانية الأخرى، التى تتميز بالبساطة المتناهية مما يجعلنا ننخدع فيها ، ذلك أننا نتصور خطأ أن البساطة هى نقيض الفن المركب والرؤية المتعمقة.

ومن المشاهدة الأولى - فإن فيلم (جابه) يبدو مدهشاً تماماً، ذلك أن الرؤية الشعرية تمزج بين الانثربولوجيا والأجواء الخيالية الأسطورية، فنشاهد فيه قصة حب وفراق من خلال قبائل الرعاة الذين ينسجون سجاجيد بدوية تسمى "جابه"، ونكون فى حالة أشبه ما تكون باستقبال قصة جميلة من قصص الطفولة ، نراها أجمل من كل القصص التى سمعناها من قبل، نظراً لرقتها وأساها.

وإذا نحن شاهدنا الفيلم مرات أخرى - وبالرغم من أننا سنجد أنه يستلهم فيلماً تسجيلياً طليعياً، تم إنتاجه فى عام ١٩٢٥، وهو الفيلم الروسى "العشب" من إخراج دوفشنكو - فإن هذا الأثر يختفى بسرعة، ويترك بداخلنا إحساساً بأننا نشاهد - ليس فقط - قصة مذهلة وغريبة ، ولكننا نشاهد لغة سينمائية غير تلك اللغة التى تربينا عليها ، بل ونشاهد عالما خيالياً رائعاً فى سحره.

هذا الفيلم أشبه ما يكون بحلم ، يتجلى فيه عالم مندحر ، ويعاد فيه تشكيل هذا العالم إبداعياً، أنه قصيدة شعر تمزج فى ثنائية بين الفكر وبين الوجدان ، بين الفن وبين الحياة.

والفيلم يجمع بين التسجيلية والروائية، ذلك أن ماخمالباف قد سبق له أن قدم العديد من التصورات بحيث يكون الفيلم من النوع الروائى الدرامي، إلا أن جهاز الرقابة الحكومى رفض كل هذه التصورات، عندئذ قدم ماخمالباف أقراراً بأنه سيصور فيلماً تسجيلياً عن قبائل الرعاة الذين ينسجون سجاد (الجابه) فى وسط إيران، إلا أنه كان مصمماً على إدماج قصص من إبداعه على تلك المواد الفيلمية التسجيلية، والحقيقة - أن المواد الفيلمية التسجيلية نفسها كانت شيئاً إبداعياً بصورة كبيرة، ذلك أن قبائل الرعاة فى يومنا هذا أصبحوا يمارسون حياتهم بصورة أكثر مدنية، وينقلون قطعانهم بالسيارات ، ولذلك فقد توجب على ماخمالباف والعاملين معه أن يعيدوا خلق نمط الحياة البدائى للرعاة ، بحيث يصورون تجوالهم وتحركاتهم عبر أجواء ذات مناظر طبيعية خلابة. وكان الرعاة يستخدمون فى ذلك إما الخيول أو الترجل على الأقدام.

إن النساء القائمات على عملية النسج، يصنعن الجابات - المفعمة بالاحساس - مما يجدنه حولهن من أشياء، فالألوان تأتى من ألوان النباتات، والتصميمات تضم مناظر لأطفال وحيوانات ومراعى خضيرة، وهن - فى أثناء عملية النسج - يجلسن متقابلات أمام بعضهن.

إن السجاجيد سميكة بشكل مدهش وكل النماذج - فيما عدا الحديث منها - تكون بسيطة ورائعة ، تظهر فيها حكايات تدور حول شخص واحد أو جماعة من الناس، وتكون إما حكايات وقورة أو متحررة.

ولقد تأثر ماخمالباف وانفعل برمزية كل هذا.

إن السجاجيد الفارسية اليدوية المصنوعة فى إيران مشهورة فى العالم

أجمع مثلما تشتهر هوليود بصناعة السينما . والسجاجيد (الجابه) تعنى التفرد ، وفيلم ماخمالباف يحاول أن يكون مثليا.

ففى أسلوبه الإخراجي ، قدم قدرا من البهجة كنوع من التعويض عما يحتويه الفيلم من حيرة كبيرة ، ولم يكن الفيلم مجرد ربط لمواد موجودة فى الواقع ومواد مؤلفة بشكل ناعم ومعبر، ولكن ماخمالباف - ونظراً لميوله الواضحة إلى الرؤية الشمولية والمتابعة عن قرب - فإنه قد انتج أكثر أفلامه المفعمة بالمضامين ، وأول أفلامه الذى يحقق فيه فكرة الفيلم رفيع المستوى ذى الرؤية الشعرية.

يبدأ الفيلم بسجادة "جابه" رائعة، مرسوم عليها جدول ماء .. ثم نسمع صوت ذئب يعوى ، وعلى الفور نرى شابة جميلة حزينة تلتفت وتستدير، ثم نرى بركة ماء - ربما موجودة فى الجنة - وثمة رجل عجوز وزوجته يتجادلان ، وتحاول الزوجة أن تمنعه عن استعمال أقدامه المتورمة فى تنظيف سجادة "جابه" هذه السجادة مصور عليها صورة لشاب وشابة يمتطيان ظهر حصان، وعلى الفور فإن الرجل العجوز وزوجته يشاهدان السجادة تتغير ويجدان مكانها الشابة الحزينة واسمها "جابه" هذه الشابة تشرح الحكاية الموصوفة على السجادة، فالرجل الراكب على الحصان يحبها، إنه يتبعها مثل ظل غامض، فهو يعطى لها الإشارات عن طريق تقليد صوت عواء الذئب.. ولقد أراد أن يتزوجها ، ولكن أباها يؤجل هذا الزواج ويطلب من الفتاة أن تنتظر .... حتى يعود خالها... وحتى يتزوج خالها.. وحتى ترزق أمها بمولود .. وحتي.. .... وحتى.....

وبالرغم من أن السجادة مسجل عليها صورة العاشقين ، وهما يمتطيان ظهر حصان ، إلا أن ذلك يبدو كما لو أنه شيء غير حقيقي، كأنه حلم متسربل فى السراب.

أو ربما شيئاً من قبيل أن يداخل أى عاطفة حب - وحتى إذا كان العاشقان من كبار السن- فإن هناك ثمة خوف من أن الجدال فيما بينهما يمكن أن ينهى الحب بينهما. فى هذا الفيلم نرى الرجل العجوز وزوجته صورة منعكسة للشاب والشابة فى السجادة، فرغم اختلاف الملابس والأعمار إلا أن الحالة واحدة، والسجادة الجابة مصور عليها قصة زوال الحب ، كما لو كانت حكاية القبيلة التى اندحرت ، فالقبيلة تتلاشى وتختفى فى أفق اللانهائية.

كذلك ، فإن الفيلم يسجل أنه متعاطف مع هذا العالم المتلاشي، ويوحى بأنه ينتمى إلى نوعية الفيلم الموسيقى ، فثمة أغنية شجية جميلة ورائعة عن فقدان الحب يمكنها أن تشجى المستمع إليها، فهى تحتشد بانفعالات متدفقة ومدهشة، نحن فى هذا الفيلم - إزاء شيء مدهش يغلف الأشياء التى تسقط عليها عيوننا، سواء كان نبات أو ألوان صباغة ، وهناك مع كل لون إحساس مختلف، أن الألوان تتخذ أشكالاً وتتحول إلى حكايات تخرج من بين أيدى النسوة اللاتى ينسجن هذه الجابات.

إن الألوان – على وجه الخصوص – تتغنى بدلالة رمزية. فى المستوى الأول نجد نوعاً من السرد التعليمى غير المباشر، فالخال فى فيلم "جابه" يدخل مدرسة عبارة عن خيمة ، وهى مكتظة بأطفال الرعاة. ويقف الخال أمام السبورة – فى مشهد ينتمى إلى الواقعية السحرية – ويشرح الألوان للأطفال حيث نراه يشير إلى كلمة أحمر ، عندئذ فإن الأطفال يصيحون بكلمة أحمر، وهنا تصل يد الخال إلى حقل من أزهار التيوليب ثم يلتقط حفنة من هذه الأزهار الحمراء. ثم يقول "اللون الأحمر من أزهار التيوليب".

ونفس هذا الأمر يتكرر مع اللون الأصفر فهو من القمح ومن أشعة الشمس، واللون الأزرق من الماء، واللون السماوى من الله، واللون الأخضر من الحقول الخضراء الممتدة.

ويبدو أن هذه الرؤية البصرية البليغة فى بهجتها، تعتبر – رد فعل عكس" – على الفيلم الجاد "عينان لا تبصران" فالرؤية البصرية مختلفة جداً ونفس هذا الاختلاف يمكننا أن نلاحظه إذا نحن قارنا فيلم "جابة" بفيلم La Chinoise لجان لوك جودار – على سبيل المثال.

إن الرؤية البصرية لفيلم "جابه" تعيدنا إلى السينما الكلاسيكية ، حيث كان اللون يمثل الأنثى .. ويمثل الخصوبة .. وفى المشهد الطقس من فيلم "جابة" عندما نرى امرأة تلد فى الخلاء – والتى قام ماخمالباف نفسه بتمثيل هذا الدور – فإن هذا المشهد يشير إلى تحول ماخمالباف الفكرى والعقائدي، ويتم التأكيد على ذلك عندما نسمع كورس يترنم بنشيد يتردد صداه يقول "الحياة لون" "الحب لون" "الرجل لون"، "المرأة لون"، "الطفل لون".

والسؤال الآن، ما هو المغزى السياسى العميق من مثل هذه الرؤية البصرية البهيجة؟ – ونحن بصدد التعرض لسينما معبرة قوية فى إيران ، تشير إلى أن صناعة السينما هناك أصبحت شديدة الحيوية فى السنوات الأخيرة – أن السينما كانت لا تتعرض إلى المرأة – وكان ماخمالباف فى السابق أحادى النظرة وسوداوى ينظر بمعاداة إلى الألوان، وليس هذا فقط، ولكنه كان ينظر بمعاداة إلى الحياة.

لذلك – فإن سماح ماخمالباف بظهور الألوان البدوية المتلالئة للنساء، واظهار وجوههن فى لقطات كلوز أب كثيرة، وسرد هذه الحكاية من منظور أنثوى – وهى الشابة – (وعلى الرغم من أن هذه المفردات جميعها تتم فى حدود التقاليد المتاحة للسينما الإيرانية) – إلا أن كل هذا أعطى لفيلم ماخمالباف معنى واضحاً فى دلالته.

ونذكر فى هذا السياق – إن هذا الفيلم – قد أوقف لمدة عام، ولم يتحدد الموقف النهائى بشأنه – إلى أن صدرت الموافقة بعرضة من أعلى سلطة دينية فى إيران.

وهذا لابد أن يوضع في الاعتبار عندما نحلل الصيغ الاستاطيقية التى تشكل سينما ماضمالباف – وخاصة – أنه تحاشى أن يحابى النظام الحاكم على

المتطلبات الفنية، كما أنه قد غير من ولائه - كما يقال فأصبح ولاءه لمدينة "كان" الفرنسية، وليس لمدينة "قم" الإيرانية.

وعلى الرغم من أن رؤيته الفنية العلمانية لا تنتمى إلى الحضارة الشرقية، فهى أيضاً لم يتم إعتبارها منتمية إلى الغرب، أو على الأقل - أن الإبداع الغربى لم يكن موجوداً فى أسلوب ماخملباف بشكل متعمد ومقصود.

وفى هذا السياق -وإذا نحن تناولنا فيلم "راشامون" للياباني اكيرا كيروساوا - فسنجد أنه فتح عيون الغرب بشكل ما على آسيا. وكان ذلك فى أسلوب الفيلم الذى كان يجزء قصة- واحدة - وقدمها من وجهات نظر متعددة.

كذلك الحال مع فيلم "جابه"، فهو يماثل راشامون - تقريباً - من حيث إنه يختلف عن الإبداع الغربى فى تعددية السرد.

ومن أكثر الأشياء غرابة فى هذا الفيلم - أنه لا يسقط على زمن معين، فعندما نشاهد هذا الفيلم للمرة الأولى، فسوف تثار عدة اسئلة مثل (عن أى شيء؟ ، وعما يدور؟ وأين يحدث هذا؟).

إن عدم التفاتنا إلى جماليات اللغة السينمائية لهذا الفيلم - ربما - يجعلنا غير مستمتعين، ذلك أن النظرة الأولى للفيلم تجعله مجرد فيلم درامي، موضوعه إنساني ، يدور حول جدال بين رجل عجوز وزوجته.

وعندما تتحول سجادة إلى فتاة حزينة. عندئذ فإن الفيلم ينقلنا إلى مستوى آخر يتضمن عجائب أخري، حيث نرى الخال وهو يظهر فجأة ويقدم شرحاً عن الألوان لأطفال فى خيمة بأسلوب الواقعية السحرية.

إن التأثير الوحيد لمثل هذه القصة ذات وجهات النظر والأصوات المتعددة، والحاكمة فى نسيج متداخل وبشكل غير مباشر، أنه يؤدى إلى تغيير متكرر لنظرتنا عن الزمان والمكان والحقيقة.. ذلك أن الفيلم يتخذ شكلا شبيهاً بالعقد والنسج الذى تصنع منه سجادة الجابه.

كذلك فإن المصدر - الأولى - الذى يستلهم منه ماخمالباف هذا الأسلوب - فإننا لا نكاد نعرف إلا القليل فى ثقافتنا - ذلك أنه يستلهم الأدب الشفاهى الكلاسيكى للحضارة الشرقية، ونحن لا نعرف عن ذلك إلا القليل . اللهم إلا إذا اعتبرنا - أن نسبية اينشتاين - التى تجعل للحقيقة وجهين - يمكنها أن تجعلنا نفهم هذا الفيلم من هذا المنظور.

والحقيقة - إن ماخمالباف - قد نَوّه مراراً إلى أنه قد تأثر بعلماء كثيرين ومن بينهم اينشتاين.

فمثلاً - فى فيلم "وقت للحب" الذى صوره ماخمالباف فى اسطنبول، سنجد أنه يحتوى على ثلاث وجهات نظر متصارعة . وهذا يؤكد - بالدليل القاطع - أن ماخمالباف يرى أن للحقيقة وجهان أو مستويان الأول واقعى والثانى نسبى وأنهما مترابطان معاً.

وثمة شيء آخر - وهو ما أن خمالباف فى التحليل النهائى فنان مسلم رغم أن عمله يأتى من منظور فكرى مختلف.

إن ماخمالباف لم يغير نظرته الإيمانية للحياة، ولكنه قام بتطور فهمه

للمرحلة التاريخية التى يعيشها والتى تؤثر عليه وعلى إبداعه.

والواقع أن قناعاته لم تزل دينية إلا أنها أكثر علمانية، فهو لم يصبح ملحداً أو علمانياً تاماً، ولم يصبح منادياً "بالحرية المطلقة" كما هى موجودة فى الغرب.

إن ماخمالباف فى التحليل النهائى مجرد فنان تحكمه الظروف الموضوعية التى تشكل وعيه ووجدانه.

إن العالم عند ماخملباف يمكن أن يعاد تشكيله. ففى فيلم "لحظة براءة" يعود إلى حادثة اعتدائه على رجل البوليس الشاب ، ويعيد تصوير هذا الماضى بصورة أخرى غير ما كانت عليه، وبهذا يخلق موقفاً ضد العنف (هكذا يعيد ماضمالباف تشكيل العالم).

كذلك فإن نهاية فيلم (جابه) تحتوى أيضاً على إعادة التشكيل هذه ، فبعد أن نسمع أن الشابة "جابه" قد قتلها والدها وقتل معها حبيبها عندما كانا يحاولان أن يهربا إلى حياة جديدة معاً.

عندئذ يقال لنا أن هذا لم يحدث، وأنهما لم يموتا، وأن والد جابة قد ابتدع هذه الحكاية لكى يبعد بناته الأخريات عن التفكير فى الهرب منه.

فشىء ساحر فعلاً أن يكون باستطاعة ماخالباف أن يصنع فيلماً يجمع فيه بين كل هذا الحزن، وكل هذا الفرح.. بين كل هذا التشاؤم، وكل هذا التفاؤل.

إن الفيلمين معاً يقدمان بعضاً من التضمينات ، ولكن فيلم "جابه" يذهب خطوات عدة أبعد، فهو يلقى عرض الحائط بالكلاشيهات ويغوص عميقاً خلال صراع نفسى مع العالم.

إنه يحتوى على أشياء غير ذات صلة بالسينما ، لأن ماخمالباف لم يكن مهتماً كثيراً بالسينما (المرآة)، لأنه هو المرآه.

فالفيلم وبمقدار ما هو مذهل فهو ذو أحاسيس كتلك الموجودة فى أشعار "رامى".

إن فيلم جابه يخرج من خلفية صعبة ويعكس جماليات صعبة. (هذا الفيلم كان من تصوير الفنان الخلاق محمود كالاري).

أيضاً فإن الفيلم يقدم كنايات ورموز تحتمل التأويل، ومثلما تمثل السجاجيد الفارسية أول الأشياء المعبرة عن إيران، فإن تصوراتنا المستمدة من طفولتنا تتقابل للمرة الأولى مع الشرق الأوسط فى منظر مرسوم على سجادة ساحرة ، وتكون المرة الوحيدة التى نرى فيها (جابه) بمثل هذه الروعة. أنها تنقلنا إلى عالم لازالت السينما فيه رقراقة وعظيمة ومليئة بالمفاجآت الجميلة.

سينما | س

أنشودة البنائين وهنيدى

كمال رمزى

*** فيلمان مهمان عرضا أخيرا.. أسباب أهمية كل منهما تختلف عن الآخر.. «صعيدى فى الجامعة الأمريكية»، حقق أرباحا حطمت كل التوقعات.. و«اضحك.. الصورة تطلع حلوة» رحب به جميع النقاد.**

الصورة تطلع حلوة: أنشودة البنائين

بمزيج رقيق من المحبة والاحترام، يقدم «اضحك..» ثلاثة أجيال فى واحدة من الأسر المصرية الطيبة، الصغيرة، التى تواجه مصاعب الحياة وعثراتها، بجلد وشجاعة.

الأجيال الثلاثة، تجسدها الجدة الحاجة «روحية» التى تؤدى دورها بامتياز، الفنانة الكبيرة سناء جميل، ذات الألف وجه، والتى ترتسم على ملامحها أدق الأحساسيس، وتستطيع بسلاسة أن تنتقل من انفعال لآخر، فى لحظة واحدة. إن عينيها بوضوح نظراتها، تجعلك تطل من خلالها، على أغوار نفس إنسانية يقظة، قوية، تحس الأشياء بعمق، وتستشعر الخطر عن بعد. فعندما تغضب، تجعلك تدرك أن فى داخلها بركانا قد ينفجر حالا، وعندما تحب فإنها تقنعك بأنها نهر من الحنان وعندما تتوتر تغدو أقرب إلى سلك الكهرباء العاري، وعندما تطمئن ـ وقلما يحدث هذا ـ فإنها تشعرنا بأن الحياة تتدفق بنعومة، وبلا متاعب.

الجيل الثانى، أو جيل الوسط، يجسده ابنها سيد غريب، الذى يؤدى دوره بمزاج أحمد زكى، الذى

يحقق توازنا فريدا، بين شخصيته المتوقدة من ناحية وشخصية «سيد» التى تموج بانفعالات شتى، هادئة تارة، صاخبة تارة أخرى.. تجبره الظروف فى الكثير من الأحيان أن يقمع، أو على الأقل يخفى، انفعالاته الحادة، فيصبح على أحمد زكى - المتمكن - أن يتظاهر بإحساس معين، وفى الوقت ذاته، يبعث بواسطة نظرة أو لفتة، بإشارات تنم عما يدور فى أعماقه.

أما الجيل الثالث فتجسده ابنته «تهانى»، التى تؤدى دورها الممثلة الجديدة - الواعدة - «منى زكى»، المتمتعة بوجه أليف، ترتسم على صفحته الصافية أدق المشاعر. ويتسم أداؤها ببساطة محببة، فهى لا تلجأ للمغالاة، وتبتعد تماما عن الفتور. إنها تعرف فضيلة الاتساق، وذلك بأن تعطى لكل موقف، ولكل فعل ورد فعل، ما يستحقه من انفعال، بلا زيادة أو نقصان.. منى زكى، تؤكد أن جيلا جديدا موهوبا، سيأتى حتما.

تأتى أسرة «سيد غريب» من قلب الطبقة الوسطى. ولأن كاتب السيناريو وحيد حامد، يعرف فضائل هذه الطبقة ويوقرها، فإنه قدمها على نحو يبرز قيمها البناءة، وفى مقدمتها شغفها بالارتفاع بمستوى أبنائها، واستعدادها للتضحية من أجل إتاحة فرصة التعلم لأجيالها الجديدة، فضلا عن تمسكها بالمعايير الأخلاقية الجميلة، للشرف والكرامة، وعدم الكذب، بالإضافة للتراحم والتماسك.. إنها الطبقة التى تسهم - بجديتها - ببناء الحياة وتجميلها.. ولا تأتى هذه القيم فى «اضحك..» كشعارات، أو على نحو مباشر، لكن تتحول إلى علاقات ومواقف ومشاهد.

«سيد غريب» مصور فوتوغرافى، يملك محلا صغيرا فى بلدة صغيرة، لا هى مدينة ولا هى قرية، إنها مثل الطبقة الوسطى، بين بين، ويمتد هذا الاختيار الموفق إلى الشقة المتواضعة، المرتبة، النظيفة، الفقيرة، التى يسكنها الرجل مع والدته وابنته.

قبل العناوين، يظهر «سيد غريب» فى «الاستوديو» الذى يملكه، وفى لقطات مرحة، يحاول أن يجمل صور زبائنه، بأن يدفعهم للابتسام، والفيلم بهذا يرسم بعدا جوهريا لبطله الذى يعمل على أن تبدو صورة الآخرين، أجمل ما يكون.

بعد العناوين، يبدأ الفيلم بداية ملائمة، موحية: الصباح.. الجدة تفتح النوافذ وباب شرفة تطل على شريط قطار، وما هى إلا لحظات وندرك أنه ليس يوما جديدا وحسب، بل بداية مرحلة جديدة، فاليوم ستظهر نتيجة الثانوية العامة، حيث سيتحدد مسار الابنة «تهانى» المتوترة، وبينما يخفق قلب الجدة مع قلب حفيدتها، يذهب «سيد غريب» إلى المدرسة ليعرف النتيجة.

لا يفوت المخرج شريف عرفة، بعينه اللاقطة، أن يجسد الأجواء المتوترة لظهور نتيجة الثانوية العامة، بهرولة تلميذات وأولياء أمور، إلى داخل المدرسة، وبكاء تلميذات يستندن إلى زميلاتهن وأقاربهن، بعد معرفتهن برسوبهن، بالإضافة إلى أخريات، يخرجن من باب المدرسة سعيدات، بعد إعلان نجاحهن.. وتنتاب «سيد» نوبة غبطة، عندما يعلم بحصول ابنته على مجموع كبير. وفيما يشبه الدعابة، يتعمد شريف عرفة أن يمرر قطارا يفصل بين «سيد» وأسرته، عندما يخطرها، وهو فى الشارع، بنجاح «تهانى» التى يزداد توترها.

وبلا تردد، وبروح مترعة بالعزيمة والأمل، تقرر الأسرة الصغيرة، الانتقال إلى العاصمة، كى تلتحق الابنة بكلية الطب.

داخل عربة أجرة فى أثناء نقلها للأسرة من البلدة إلى المدينة الكبيرة، تتحدث الجدة مع ابنها عن هجرتهما الأولى، من مدينة السويس، إلى بلاد الله، إبان نكسة ١٩٦٧، وتذكره كيف كانت عربة النقل مكتظة بالمهجرين.. ولاحقا، ستتكلم «الحاجة روحية» عن تلك الأيام السوداء التى طافت فيها مع الآخرين، من مكان لآخر، بحثا عن مأوى. بهذه الذكريات، يعمق الفيلم جذور أبطاله، ويربط الفيلم المتقشف - وحيد حامد تعمد اختصار التكاليف - أن يكتفى بسرد هذه الذكريات عن طريق «الكلام»، متحاشيا تحويلها إلى مشاهد نابضة بالحياة، وهو - وحيد - يعلم تماما أن الصورة، أصدق أنباء من الألفاظ.. لكن هكذا شاء.

يسير الفيلم فى خطين، أحدهما يتابع مسيرة «تهانى» فى الجامعة، وثانيهما يتحرك مع «سيد غريب» بحثا عن لقمة العيش، من «كازينو» إلى كورنيش النيل.. أما «الحاجة روحية» فإنها تعيش بعقلها ووجدانها، مع ابنها وابنة ابنها.

فى رحلتى «تهاني» و«سيد غريب» يكشف «اضحك..» عن الكثير من جوانب المجتمع، فى مدرجات الكلية، تلتقى «تهانى» «طارق» (الوجه الجديد الذى يعتبر تقديمه لأول مرة من منجزات الفيلم) «طارق» ابن أحد كبار رجال الأعمال، يملك عربة حمراء أنيقة، ويرتدى الملابس الفاخرة، وسريعا يربط كيوبيد بين قلبيهما.

من ناحيته، يميل قلب «سيد غريب» لصاحبة كشك على كورنيش النيل: «نزهة» ليلى علوى، التى يقدمها الفيلم كامرأة قادمة من أسفل السلم الاجتماعى. وعلى الرغم من تويتها عن ممارسة أعمال فى مستوى الشبهات واكتفائها بالعمل الشريف، الدءوب، فإنها لم تنتقل من حال لحال، لكنها غدت راضية عن نفسها، تشق طريقها فى الحياة بشجاعة وخبرة وقوة.

وإذا كانت «الجدة» تنزعج من علاقة حفيدتها بهذا الشاب غير الملائم، الواسع الثروة، فإن «سيد غريب» المتفهم لألاعيب كيوبيد الذى مسه بسهامه، لا ينزعج، لكن يقلق ويشفق ويبدى حنوا على قدر كبير من الرقة، يحاول من دون أن يجرحها أو يحرجها، أن ينبهها إلى الفارق بينهما، وهو فارق لم يؤد ولن يؤدى إلى أدنى شعور بالدونية، وهو - سيد - يدرك أن هذه العلاقة من المستبعد أن تتكلل بالنجاح.

بلمسات صغيرة، بديعة، يتجلى دفء العلاقات بين أفراد الأسرة: الأب، يصحب ابنته الحبيبة ليتنزه معها نزهة غير مكلفة، على كورنيش النيل، وعندما يتشاجر مع بائع مرطبات رذيل، تدافع عن والدها - وهى الوديعة - بذراعيها وقدميها. وفى حجرتها تمتلئ عينا أحمد زكى بالمحبة، عندما يعرب لها عن ثقته فيها.. وها هى «الحاجة روحية» بأداء سناء جميل، تقترب من ابنها الجالس، ليلا، عند مدخل بيته، بالقرب من جامع السلطان حسن، وتحاول بصفائها الروحى، أن تسبر غوره، وأن تطمئن إليه. وفى موقف آخر، فى أثناء خروجه من الشقة، تستوقفه للحظة، كى تهندم له قميصه، وتلمس كتفه بأناملها.. إن هذه التفاصيل الشاعرية تقول الكثير.

رجل الأعمال، والد «طارق» الذى يقوم بدوره عزت أبو عوف، يجبر ابنه على الاقتران بابنة أحد الوزراء، ليضمن السلطة إلى جانب الثروة، وبنفعية قاسية يجيب عما يعلنه الابن بخصوص ارتباطه عاطفيا بزميلته «تهانى»، قائلا: «أنت عندما تحب، فلتحب من تشاء، لكن عندما تتزوج، عليك أن

تتزوج من أختارها لك!».

يذعن «طارق» لرغبات والده.. يبتعد عن «تهانى» التى تتعرض لسخرية زميلاتها.. ولأن «طارق» وعد «سيد غريب» بالحفاظ على مشاعر «تهانى»، فإن «سيد» عندما يعلم باستعداد «طارق» للزواج بأخرى، ينتابه غضب داخلى عنيف، فالشاب لم يوف بوعده، كما جرح «تهانى» جرحا غائرا.. وليلة الزفاف يذهب «سيد» إلى قاعة الأفراح الفخمة، زاعما أنه سيقوم بتصوير الحفل.. يتقدم نحو العروسين، وبقوة، يوجه صفعة هائلة إلى صدغ «طارق» يثأر فيها لكرامته وكبرياء ابنته. وينهال الجميع على المصور ضربا، لكن «طارق» ينقذه من المخالب الشرسة للضيوف.. وبدلا من أن ينتهى الموقف عند هذا الحد، ينزلق «اضحك..» فى مزايدات لا ضرورة لها، فالأب «المضروب» ينهض ليلقى بخطبة طويلة، طنانة، يهاجم فيها القلة الغادرة التى لا تقيم وزنا لمشاعر الناس، كما يلقن الجميع درسا فى الكرامة والكلمة الشريفة.. وأشياء من هذا القبيل!

يستكمل الفيلم هذا الموقف المصطنع، بنوع من مزاح لا يتماشى مع جدية «اضحك..»، فرجل الأعمال والد «طارق»، بعد مغادرة ابنه الفرح، قبل عقد القران، يقترح على والد العروس أن يتزوجها هو - بعبارة أخرى، ومنعا لعدم الوضوح: يريد رجل الأعمال أن يتزوج ابنة الوزير - وهذه كما ترى دعابة فى غير مكانها.

وينتهى الفيلم نهاية مفتوحة، فالابنة «تهانى» فى المستشفى، تفيق من غيبوبتها، فتجد حولها أسرتها الصغيرة، فضلا عن «نزهة» التى أحبها الأب المتسمة بالشهامة، وبينما يقف «طارق» فى الظل، وحيدا، بعيدا، يتحلق الجميع فى النور حول «تهانى» فيما يشبه التكاتف، وترتفع ضحكاتهم، لتثبت فى هذا الفيلم «العائلى» الدافئ، أن الأسر الصغيرة، على الرغم من الظروف، تتمكن من صنع مستقبل أفضل لأبنائها.. وتستطيع أن تنتزع لحظات سعادة، وأن تضحك.. وأن تجعل الصورة، حلوة.

صعيدى فى الجامعة الأمريكية

منذ عدة سنوات، لم يحقق فيلم مصرى ما حققه «صعيدى..» من نجاح، فلأول مرة فى هذا الموسم، والمواسم السابقة، تمتلئ صالات العرض بالرواد، وتوضع كراسى إضافية فى الممرات، ويبتسم لك الرجل الذى يرشدك إلى مقعدك، أملا فى المزيد من النفحات، بعد أن كان يكشر لك عن أنيابه، طلبا لعملات على أساس أنك «الزبون» الأخير، ضمن الزبائن القلائل.

وقبل بداية عرض الفيلم تتجلى علامات البشر على وجوه المشاهدين، ومعظمهم أسر تتكون من زوج وزوجة وأطفال. وفى أثناء عرض الفيلم ترتفع الضحكات، ويصفق الرواد عدة مرات، وبعد نهاية الحفل، تكتسى الوجوه بغلالة الرضاء المبهجة، فالفيلم، كما هو واضح، لبى حاجة عند المشاهدين، سواء على المستوى الفكرى أو الفنى.

إن النجاح الجماهيرى لـ«صعيدى..» يثبت إمكانية استرداد الفليم المصرى لسوقه الداخلية التى تعرضت لتقلص مؤلم منتظم، خلال الأعوام الماضية، كما يبين بجلاء أن «لغة التواصل مع المشاهدين إذا تمت معرفتها، وأمكن تفهمها، ومثلما فعل «صعيدى..» فإن النجاح يغدو.. محققا.

ربما كان الممثل الكوميدى محمد هنيدى هو الأكثر سطوعا فى الفيلم. لكن بشىء من التأمل، ندرك أن جميع العاملين فى «صعيدى.. » أسهموا - بدرجات متفاوتة - فى لمعان هنيدى.. وبدوره، عمل هنيدى بحيويته الفائقة، على الارتفاع بمستوى العناصر البشرية المحيطة به، فضلا عن تجانسه مع اللغة السينمائية للفيلم.

كاتب السيناريو الذكى، محمد العدل، اختار قصة بسيطة، مألوفة، تدور حول شاب صعيدى نابه، حصل على الثانوية العامة بمجموع ضخم أتاح له الالتحاق بالجامعة الأمريكية، فماذا حدث له، ومعه؟

«البساطة» لا تعنى السطحية، فهنا، تمتد آفاق الاهتمام إلى ما هو أبعد من الرغبة فى الإضحاك، بأى ثمن، وأية طريقة.. اختيار «الجامعة الأمريكية» بالتحديد، منح كاتب السيناريو فرصة «التنفيس» عما تمتلئ به الصدور من ضيق تجاه الولايات المتحدة فى علاقتها بإسرائيل، واستلهاما لتراث السينما المصرية المعتمد فى بعد من أبعاده، على «الثلاثيات» الشابة، يحيط بطله بصديقين فى ذات مرحلته السنية، يؤدى دورهما أحمد السقا وطارق لطفى.. والفيلم فى هذا يذكرنا بعمر الشريف وأحمد رمزى وعبدالحليم حافظ، أو شكرى سرحان وعمر الشريف ويوسف فخر الدين، أو فى مرحلة لاحقة، حسن يوسف ويوسف فخر الدين ومحمد عوض.

«صعيدى.. » إلى جانب موقفه العفوى ضد أمريكا، والمعادى بإصرار لإسرائيل، ينحاز لبطله الوافد من الجنوب، حاملا معه تلك القيم الأصيلة، التى تلقى قبولا واستحسانا عند الناس: الوفاء للصداقة، الدأب والجدية، التمسك بالكرامة، التواضع وعدم الغرور، الاعتراف بالجميل، التسامح.. ولا تأتى هذه المنظومة من القيم كشعارات تتردد فى ثنايا المشاهد، لكن تتجسد فى مواقف وعلاقات وسلوك.

انطلق مخرج الفيلم سعيد حامد بالسيناريو إلى آخر مدى، فأبرز المفارقات الكوميدية بين أبطال فيلمه من ناحية، وبين الصعيدى ونفسه من ناحية ثانية: محمد هنيدى «القصير» «الديمقراطى» بطبيعته، يدخل فى صراع مستتر تارة ومعلن تارة، ضد مدرس مصرى المولد أمريكى الجنسية والميول، طويل القامة، ينطوى على نزعة «دكتاتورية» يصبغها بصبغة مهذبة، يؤدى دوره بإجادة هانى رمزى.. ويظن الصعيدى، في أول يوم له بالجامعة الأمريكية، أنه على قدر كبير من الأناقة، ويتلفت حوله بوقار من يعتقد أن الآخرين ينظرون له بإعجاب، بينما الحقيقة أنه يرتدى حلة ذات لون ريفى تماما، صفراء، توحى - كما يقول أحد الطلبة - بأن صاحبها سقط فى برميل «مسطردة» - الخردل.

وفى الشقة، يطالعنا هنيدى وقد ارتدى السروال الصعيدى الطويل، والفانلة ذات الأكمام. إلى جانب المفارقات التى التقطها سعيد حامد، بمهارة، يلجأ إلى الاستعراضات الغنائية بأكثر من أسلوب. فعلى طريقة «الفيديو كليب» حيث اللقطات السريعة والرقص الحديث يقدم محمد هنيدي، فى مركز تجارى كبير، أغنية «كاجولوه» التى تحاكى بلحنها أغنية «كامننا» الواسعة الانتشار، وعلى الطريقة التقليدية الرصينة، يقدم أغنية «شكولاطة» حيث يرقص هنيدى مع مجموعة من ذوى الوجوه السمراء، على أنغام سودانية، وقد ارتدى جلباب القطر الشقيق والعمامة.

يتدفق «صعدى فى الجامعة الأمريكية» سلسلا، ناعما، تغلفه موسيقى تصويرية اختارها خالد

حماد، بتصرف، من ألحان مألوفة، محببة إلى النفس، ففى أثناء سفر هنيدى بالقطار بالدرجة الثالثة طبعا، نستمع لتنويعة على لحن «ميتى أشوفك أشوفك».. وفى رحلة الطلبة إلى شاطئ البحر، يتصاعد لحن «الدنيا دى ريشة فى هوا» والفارق بين اللحنين يعبر عنّ تطور ما فى شخصية بطل الفيلم، الذى من الطبيعى أن تصحبه فى البداية نغمة صعيدية، ثم بعد فترة فى القاهرة، تواكبه نغمة عصرية، يكاد الفيلم أن يخلو من الأحداث الكبيرة، ولا يهتم فى بنائه بتقاليد الحبكة أو العقدة. ذلك أنه يهتم أساسا بالوقائع الصغيرة، التى تشكل نسيج الحياة، كما يتابع العلاقات الإنسانية بين الجميع، لذا، فإن «صعيدى..» أقرب إلى عرض الحال، يحاول أن يرسم لوحة عريضة، لا تكلف فيها، لمجتمع العاصمة فى السنوات الأخيرة.

الوافد من الجنوب، يسكن شقة متواضعة مع صديقيه: أحدهما أحمد السقا، عاشق الموسيقى، الذى أكسبته المدينة درجة من الميل لتصفية حساباته بالعنف، يحمل بين طيات ملابسه مدية، يهدد بها حين تعرضه لخطر داهم.. تخرج من كلية التجارة، ولم يعمل بعد وفى قصة فرعية يتابع الفيلم علاقته بمطربة ناشئة تغنى فى ملهى متواضع، وعن طريق اصطيادها لأحد الأثرياء، تنتقل من حال لحال، متخلية عن الموسيقى الذى توهم، أو الذى أوهمته أنها تحبه.

ولا يتوقف الفيلم طويلا إزاء ذلك الهجر المفاجئ، ولا يعالجه معالجة «ميلودرامية»، فببساطة وبروح متسامحة يعتبر الفيلم ـ شأنه شأن عاشق الموسيقى ـ أن هذه العلاقة الفاشلة من طبائع الأمور، وأن الحياة فى مسارها وديمومتها، أكبر منها.

أما الصديق الثانى طارق لطفى، صاحب الشقة، فيعمل فى صالة بلياردو، وقد يكون عصبى المزاج، ساذجا إلى حد ما، يتوهم أنه يحب المطربة الناشئة ويتشاجر مع عاشق الموسيقى ظنا منه أنه استحوذ على الحبيبة، وسريعا، يستجيب لحب جارته الرقيقة، المقموعة من شقيقها شبه المتطرف.. ولاحقا يتمكن طارق لطفى ـ بمساعدة صديقيه ـ من الاقتران بجارته، قوية الإرادة، على الرغم من مظهرها المستكين.

وامتدادا لمنطق التسامح الذى يسرى فى شرايين الفيلم، يطالعنا الشقيق شبه المتطرف، وقد رضى عن الزيجة، وها هو يلتهم «السندويتشات» فى قاعة البلياردو.

من المواقف الجميلة فى الفيلم، ذلك الموقف المركب الذى يسرق فيه الصعيدى ـ إنه ليس ملاكا على طول الخط ـ جهاز تسجيل عاشق الموسيقى، ليبيعه بثلاثمائة جنيه، بينما ثمنه ألفا جنيه. يغضب صاحب الجهاز، ويذهب مع صديقيه إلى التاجر لاستعادته، لكن التاجر يرفض، مستعينا بفتوة ضخم الجثة، وجهه يفيض بالشر، وفى لمسة كوميدية جميلة، يتحول البلطجى المخيف، عندما يرى المدية فى يد صاحب الجهاز، إلى طفل مرعوب، ويتراجع فورا.. والطريف أن اسمه «لؤى»! وهو ـ كما ترى ـ يحدث مفارقة بين رقته ومظهر صاحبه الوحشى!

واستكمالا للموقف، يتجه الموسيقى ليلا بعد عودته من الخارج، إلى فراش الصعيدى ويخرج من جيبه رزمة من أوراق مالية، يمنحها لصديقه، ذلك أنه باع جهاز التسجيل بنصف ثمنه الأصلى، كى يتمكن الصعيدى من شراء الملابس التى يريدها.. إنه موقف إنسانى بالغ العذوبة، وإذا كان «صعيدى..» ينظر برحمة للجميع، بما فى ذلك فتاة الليل الطيبة، التى تؤدى دورها ممثلة سمراء

جديدة، مجتهدة، اسمها «مستورة» - في الفيلم - فإن الفيلم لا يتسامح مع ممثل العم سام، ذلك المصرى المولد الأمريكى العقل والقلب والاتجاه، الذى يناصب الطلبة المتعاطفين مع فلسطين العداء. إنه يضطهد الطالب الوطنى الذى ينظم احتجاجا على إسرائيل بمناسبة مرور نصف قرن على إنشائها، وفى أثناء مظاهرة الطلبة، يهجم رجال الحراسة على المتظاهرين.. حامل العلم الإسرائيلى يلقيه إلى الصعيدى حيث يقوم آخر بإشعاله.. وعندما يحترق العلم الإسرائيلى على شاشة السينما المصرية، تضج الصالة بالتصفيق.. ولا يمكن للمتابع إلا أن ينتبه إلى معنى هذا التصفيق الذى يعتبر استفتاء شعبيا، شديد الوضوح، على العداء الذى له ما يبرره تجاه إسرائيل.

وأمام المحقق، فى نيابة أمن الدولة، يعلن الصعيدى أنه لم يكن يقصد حرق العلم، لكنه يعترف بأنه أحس بالراحة، عندما احترق العلم.

والفيلم بهذه اللفتة الذكية، يتحاشى تقديم الصعيدى كبطل استثنائى، ولكن يؤكد أنه المواطن العادى، الذى امتلأ قلبه بالمرارة تجاه إسرائيل.

«صعيدى فى الجامعة الأمريكية» - الذى ينتهى بانصراف الجميع من حول المنبهر بكل ما هو أمريكى وبلقاء الصعيدى بزميلته التى بادلها حبا بحب، وبقبلات الامتنان من بطلنا لوالده المقبل من الجنوب ليشهد تخرج ابنه - قد يكون بنهايته المبهجة بداية سعيدة للسينما المصرية، تعيد لها جمهورها الذى غضب عليها، ومنها، وهجرها، لفترة غير قليلة من الزمان.

ن

نقد

مرايا متعاكسة

إعداد: مصطفى عبادة

تقديم:

ها نحن مرة أخرى ، ولن تكون الأخيرة، نقف فى مفترق طرق حقيقي، فيما يواجه الإبداع المصرى بزخمه وتنوعاته ، الإبداع المصرى المهدر دمه بين القبائل: قبائل النقد الصحفى الذى يخضع للمعرفة الشخصية أو لمجاملة كبير، وقبائل النقاد المتخصصين فى الكتابة للجرائد والمجلات العربية مما يفرض عليهم التدقيق فى اختيار ما يعرضون له، مما لا يتعارض مع قيم تلك البلاد.، وقبائل النقاد الكبار الذين غابوا عن ساحة النقد تاركينها للصغار، لأنهم مشغولون بمشاريعهم الكبيرة، مشاريعهم التى تربوا عليها وحفظوها، وهم الآن يجترونها، بما لا يدع مجالاً للشك، لدى المرء، بأن الساحة المصرية تفتقر إلى ناقد كبير متفرغ، يضع النقط فوق الحروف ، إننى استطيع أن اسمى لك أسماء عشرين ناقداً كبيراً، وأرجوا أن تدلنى على دراسة لأى منهم عن راوية أو ديوان شعر لشاعر مصرى شاب، وهكذا تركت الساحة تتناهشها كتابات - مع احترامنا للجميع - أقل ما توصف به: عدم الوعى حتى بتاريخ النوع الذى تكتب فيه.

من أجل هذا - أو لكله - فكرنا فى هذا الباب، حيث يكتب المبدعون عن بعضهم البعض ، بعد أن تخلى عنهم النقد ، الغارق فى الكلام عن النظرية أو التعامل مع النماذج المستقرة . وهى كتابات يعتمد فيها أصحابها على ملكاتهم كمبدعين، وهذا ما يسكبها الدفء والحميمية، بالإضافة طبعاً لما حصلوه مما تيسر من نظريات نقدية، أملين أن يعذرنا الأصدقاء الذين تأجلت موادهم لأعداد قادمة ، فالدواوين والمجموعات القصصية والروايات التى تحتاج إلى متابعة كثيرة، لكن لا يكلف الله نفساً إلا وسعها، كما نرجو أن تكون مساهمات الأصدقاء فى حدود ثلاث صفحات فلوسكاب، لنتمكن من نشر أكبر عدد ممكن منها.

مصطفى عبادة

علاقة الذات بالآخر "فى فانتازيا الرجولة"

إن علاقة الذات الشاعرة الحداثية بذات الشاعر الحداثى قد صارت تمثل فى منظور الشعر الحداثي- ذاته - بؤرة الوجود والعالم على السواء فهى تمثل :

(١) بؤرة ولادة الشاعر الحداثى الذى غدا موجوداً لا وجود له إلا فى التجربة ومن ثم كان فى حوار أعمق بين ذاته وذات الآخر - أو بين الأنا/ الشخصية والأنا/ الأخرى المعمَّمة داخل الإطار الجماعي.

(٢) بؤرة ولادة نص شعرى حداثي والذى لم يعد ميلاده يتضمن قطباً كهربائياً واحداً مغروراً فى الذات كما يقول "ملكيش" بل أصبح يتضمن قطبين متصارعين هما "الذات والعالم أو الواقع" فالنص الحداثى لا يبدأ فى العزلة أو الفراغ بل فى نطاق العلاقات بين الشاعر ونظرته الفاحصة للأشياء وبين الواقع بتعارض مفرداته وتعقد علاقاته - ومن هنا يوجد الإحساس المتوتر الذى يتخذ لنفسه وضعاً تاريخياً على محور التحولات التاريخية - هذا الإحساس يمثل بالنسبة لشاعر الحداثة بؤرة لوعية التاريخى ومركزاً للتفاعل والمواجهة مع أحداث التاريخ ومآسيه - الأمر الذى جعل من القصيدة الحداثية تجسيداً حياً مباشراً لذلك الوعى وهذا الصراع.

** ومن خلال هذا التوتر الجدلى بين الشاعر والمعاش تكمن الخبرة الإنسانية بكل معانيها والتى وظفها - تماماً شعراء التسعينيات فى محاولة لكشف الواقع ورصد أبعاده المختلفة ، وهذا ما حدده "بودلير" حين عرف الفن بأنه "سحر إيحائى يحتوى الشىء والموضوع فى آن واحد - العالم الخارجى للفنان .. والفنان نفسه".

** ومن هذا المنظور يأتى الديوان الأول للشاعر "محمود خير الله" فانتازيا الرجولة" والصادرة أخيراً عن سلسلة إبداعات - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ليرصد التجربة الإنسانية من خلال الذات المنصهرة فى أتون الواقع من خلال لغة تحمل فى طياتها رفضاً لكل الجدران السوداء والتى حجزت الرؤية عن أفقها المفروض أن تتجاوزه.

** ويتكىء الديوان على عدة "دوال" أساسية اتخذها الشاعر كمحاور رئيسية بنى عليها رؤيته الشعرية وهى رؤية ميتافيزيقية عبر جذور الواقع "المؤسطر" أولى هذه الدوال دال "الماضى" والذى يجثم بحضوره الطاغى - فوق جسد المستقبل فما هو الخرابة لا تنتهى تتمثل في:

سوف تعود غداً
بعيداً عن طموحاتك الحضارية
سوف تعود
حاملة حليباً صباحياً لطفلك المدرسي
وأقمشة ناعمة لزوجك الشابة
وجوارب غير مثقوبة الجنبين
ورغبة أكيدة فى رؤية الحدائق
حتى تتذكر هذه الأشجار
التى شربت من قبل دموع فقرك
"وبما شجر لدموعى" ص١٦

** الأمر هنا مختلف فالماضى لم يعد صوراً جميلة ينقشها طفل صغير فوق أشجار القرية أو عبثاً تضج له الأزقة الضيقة.

"الماضى؛ عند "محمود خير الله" لحظة احتراق لا يخبو لظاها - حيث طفولة مغايرة تحمل فى أحشائها بذرة الرفض:

منذ سنوات بعيدة
رفض طفل ريفى اللعب مع الأطفال
وصنع هرماً من الكتب صغيراً
وراح يقرأ
ثم ابتسم للقصائد التى تسيل
من رأسه حتى صارت ضوءاً
يخرج مباشرة للسماء.
"الكل ليس فى واحد" ص٢٥

ورغم أن الماضى "حاضر" بدلالاته المتعددة إلا أن الشاعر "يراوغ" هذا الحضور بأن يجعله مهمشاً ولكنه حتى يتحول تحت ضغط الواقع يظل مسكوناً بهواجسه ويكون فى أحيان كثيرة بمثابة "الخلاص: من سطوة الواقع مما يضعنا إزاء نوع من الوعى الملتبس والمعقد وهذا ما نراه فى قصيدة "نمد الأيدى ونمسك الذاكرة من الخلف" حيث يبدأ الشاعر القصيدة باستحضار الواقع بصوره الفاخرة حيث السعادة التى لو جاءت من الباب ستجد من خلال موقف ضدى مآلها المرصود وهو "الخروج من الشباك"

" وهكذا دوماً
نمسح ذاكرة تعولنا كل صباح
حينما نستيقظ فرحين
ونأخذ فى شرب الشاى ونقول

إن العصفور كان بلاستيكياً ولا يطيره سوى خيالنا المجنح"

** وفى سبيل البحث عن الوجود الأصيل تصبح "السعادة" لحظة من لحظات الحياة يجب اجتيازها دون التوقف عندها، وهكذا ترتبط الذات بضرورة العزلة فى مهمة أولية للحياة - ولو بشكل إفتراضى - قوامها الإحساس بالإنتماء إلى عالم الغربة.

"أنا لا أصلح لأحد
ربما
بعد أن تنمو ضلوع جديدة
لطفلى الوحيد
أصلح"
"للجيوب والأحذية لا أكثر" ص٤٣

** ويتضح هنا - موقف الشاعر من "الماضى؛ والذى ترسب خارج حدود الذاكرة بأنه موقف مراد، لموت مؤجل لا يغذى سوى إحساس زائف بالطمأنينة والحلم واستعمال الشاعر للأدوات التى تؤكد الرفض لدليل صادق على ذلك.
"لن أدخل مغارتكم ثانية"
قصيدة "قبل الموت بدقائق"

ولعل أهم الدوال المسيطرة على الديوان هو دال "الخوف؛ وقد تعددت صوره فى معظم قصائد الديوان متخذة أشكالاً عدة منها:-

(١) الخوف من الأب وصعوبة التعامل معه

لأبى وجه غليظ
وشفاه كذلك

وأنف أيضاً
وأبداً لم أكن أضحك
وهو يداعب الأخ الأصغر
ليمتعه لأنه يُدلله
ولكن لأن الضحك ربما توقف
حينما جف صدر أمي
ولم يعد يدر الحليب المناسب لي
"فانتازيا الرجولة" صـ٦٢

** فصورة الأب في نظره صورة مصغرة للمجتمع وهذا الموقف يذكرنا بموقف "كافكا" من أبيه حين يقول "لكان لا يتركني أعيش في العالم"...

وهو موقف بطبيعة الحال - يدعو إلى الانزواء والذي ينتج عنه بالحتم البكاء كنتيجة طبيعية لهذا الكبت:

"...أنا بكيت كثيراً
حينما اندلعت من طفولتي صرخات
وأحرقت مراهقتي"

، هذه السلطة الأبوية" قد عادت بالتأثير العكسي على علاقة الشاعر بالآخرين حتى في مشاعره الخاصة فالأبوة وفق هذه الرؤية تبدو وكأنها عنصر طارد للأنا فلا تجد الذات شيئاً تحتمي به من الخوف سوى الخوف والتقوقع في إطار فردي أن

"ظلت "الفتاة" أي فتاة
تعني لي أشياء كثيرة
- نظرات أبي اللائمة
- إبتسامات أمي الغامزة لشاربي الذي خط
- عيون أخي الحاقدة على فتوتي
وحينما صرت شاباً
يفهم جيداً تفاصيله الجميلة
وأخطاءه الكثيرة
لم يعد يجدى معي
أن أنخرط في عمل جماعي"
قصيدة "فانتازيا الرجولة"

إنه إحساس بالإلتباس بين النموذج المتسلط بقوته وسطوته ونفوذه والنموذج الغض الذى يتحسس بخوف الإنفعالات الأولى للحياة مما يجعلنا أمام مشهد مأسوى قاتم وعلاقة قائمة على التوتر والانهزام.

"لابد أنه أبى الذى لم يترك لى مربعاً للهو
أبى ترك عباءة واحدة لواجب العزاء"
قصيدة "يوم عادى" صـ٧٠

(٢) الخوف من الحرمان ويتضح ذلك في قصيدة "لماذا ترفع الأحلام يديها وتنظر للحائط".

لأنهم يملكون أرغفة أكثر نظافة
فهم ولا شك
يعطون لأطفالهم ضحكاً أكثر رنيناً
مقطع "اشتراك" ص١٨

وهو خوف طبقي" يعترى الذات الكادحة في مواجهة تحديات المجتمع البرجوازى ، حيث يضيع مكمن الخوف في "بطالة الحافظة" والدموع المحبوسة بداخلها بتعدد أسباب تلك الدموع:

حافظة نقود وحيدة تستطيع أن تربط فيها أسرار حزنك
بعيداً عن دموع الزوجة
وتدفن قليلاً من متاعب العمل في قاعها الضيق
"البطالة بوصفها حافظة نقود" ص١٠

هذا الخوف هو الذى يدفعنا إلى الدفاع عن سعادتنا البسيطة جداً في إمتلاك أقل الأشياء حق "الوجود"

السعادة كبيرة جداً فى نظرنا
عودة البراز لمؤخرة طفلي
وعودة ابتسامته الجميلة
قطعتان من السعادة
لا استطيع شراءها
بكل الرموز الجميلة
التي يفضحها "البنك المركزى المصرى"

"الحقد على صلاح حامد" ص ٥٦

(٣) الخوف من الآخر .. مما يجعل الشاعر يفصل بين ذاته وتطلعاته الفكرية والاجتماعية.

عندما هاجمنا "قطاع الحب"
فى الحديقة العامة
وسبونى بأمى وأبي
أعطيت لهم نقودى الأخيرة
على أن يتركونا نرحل
وهكذا وقعت على حقيقة تحت جلدي
وصارت خيالاتى هى التى تدافع عن "الشرف" لا أنا"

قصيدة "فانتازيا الرجولة"

والخوف فى تلك الحالة لا يعطى معنى للتمرد حيث البيروقراطية المتمثلة فى شتى الجوانب "الأب/ رئيس العمل/ الحرمان/ المدينة / الأصدقاء / الحبيبة... إلخ"

حيث يصبح رد فعله تجاه هذه الأوضاع محصوراً فى المثول لها:

"هزمتى سرادقات كثيرة، وضحكت فى وجوه عابسة تتشقق الأنسجة بوجهى وتظهر حفرتان عمل جانبى الفم، تتوغلان عميقاً كلما كان الموقف مضحكاً، باستثناء لحظات الوداع لم أكن أتجهم"

"حفرتان من ضحك"صـ٧٠

فالضحك هنا كرد فعل لا إرادى يقف حائلاً فى مواجهة الذات للأشياء الثابتة الماثلة فوق أرض الواقع بوجهه القبيح . لذلك سيظل المشهد مأسوياً وقائماً حتى فى ظل لحظات الهزل والكوميديا

عيد عبد الحليم

أقنعة الشاعر وشفاهية الكتابة

"هزيمة الشوارع" هى التجربة الثانية للشاعر سامى الغباشى بعد ديوانه الأول "فضاء لها ومسافة لى" والتى يحاول من خلالها التأكيد على تفرد تجربته الشعرية فى إطار موجة الكتابة الجديدة الآن فى مصر باعتباره واحداً من أكثر أبناء قصيدة النثر حرصاً على التواصل مع النموذج الحداثى السبعينى الذى يعتمد تقنيات خاصة فى الكتابة، وفى التعامل مع النص الشعرى بشكل عام، وهو ما يتجلى فى العديد من الصيغ الكتابية التى تتضح فى أكثر من موضع وفى مقاطع كثيرة تنتشر فى كل الديوان مثل قوله فى قصيدة غواية:

وحدي
فى قدس الأقداس
تعامدت عليك.
وكوني
سيدة الجمر/ البعث/ الصيرورة
فالنار لديك
ومنك إليك أنا الهارب
فاقتربي

إن من يبحث عن الأوزان العروضية سوف يجد ضالته بالتأكيد فى مثل هذا المقطع - وغيره الكثير من المقاطع - لكنها دائماً ما تكون

مستترة خلف العديد من الزحافات البسيطة ، إلا أن هذا لا يعنينا كثيراً ولن نتوقف عنده إلا لكي نحاول أن ننفي عنها أنها قصائد تفعيلية، فمثل هذا المنطق يصلح لإثبات أن الكلام العادى الذى نتحدثه جميعاً يدخل في باب الشعر.

فقط أريد أن أشير إلى (تعامدت عليك) ، (سيدة الجمر/ البعث/ الصيرورة)، (ومنك إليك أنا الهارب فاقتربي).

هي جمل مجازية بالأساس ، تحمل صوراً كلية التخييل، يصنعها الإيقاع إذا ما التبس بقناع الشاعر فى خصوصية التجربة، فهى جمل أقرب ما تكون إلى "الكليشيهات" سابقة التجهيز التى تغوى كاتبها بما تحمله من دلالات كثيرة متعددة كانت هى الأساس المبدئى لشعر الحداثة فى مصر والذى توسل فى إعلان وجوده بالعديد من العبارات المرسلة مثل "تفجير اللغة" و"حقل الدلالة" و"التناص" و... إلخ.

غير أن سامى الغباشى لا ينسى انتماءه الحميم إلى جيل قصيدة النثر بما تحمله التسمية من تناقض فى العنوان يتسق تماماً مع تناقض الذات الشاعرة فى حالاتها المتعددة الملتبسة المتبدلة التى تكره الشعارات والمقولات الثابتة. فالإنسان ألف صوت مختلف ومتناقض، ألف حالة وموقف وتعبير ، وهكذا الشاعر إذا ما حاولنا قراءته مستندين إلى أبسط قواعد التحليل النفسي.

أيضاً تنتمى قصيدة سامى إلى قصيدة النثر بما تحمله التسمية من معنى التورط فى المباشرة والتصريح دون التلميح حتى وإن تنافى ذلك مع ما حفظناه فى كتبنا المدرسية عن الشعر فى علاقته بالمجاز وما يعنيه من استعارات وتشبيهات و... إلخ.

فالنثر هنا يعنى "القلب المفتوح" ، "الحديث المتصل"، "الاستطراد"، والمجازات البسيطة الواضحة التى تبتعد قدر ما تستطيع عن الصورة المركبة النثر هنا يعنى التماهى مع الصورة الشفاهية للقصيدة. وهذه الأخيرة تتنافى تماماً مع ما يمكن أن يفهم منها من حيث اقترابها من مفهوم الإنشاد.

فهى قصيدة تعتمد الشفاهية فى تقنيات كتابتها فقط. وبعبارة أدق هى قصيدة شفاهية الكتابة / كتابة القراءة. فهى لا تطرب ولا تستهدف الطرب ، بل ولا تلتفت إلى قارئها إلا باعتباره حالة مشابهة لا ينبغى له أن يدخلها إن لم تكن تمسه من قريب. لذا فهى قصيدة قصيرة تكتفى فى بعض حالاتها بسطور ثلاثة أو سبعة على أكثر تقدير ، بينما لا تزيد - إن طالت - عن الصفحات الثلاث إلا فيما ندر، يقول فيها الشاعر كلمته البسيطة الواضحة المباشرة فى إيجاز شديد، ثم يحمل قلمه ورغباته وينام.

هى قصيدة محورها الفرد فى حالاته وأقنعته وغرفه المظلمة التى يتجول فيها بحرية تامة بين ما تمنحه له اللغة من أقنعة يلبسها وتلتبس به فتسهل من مهمته كحامل رسالة مشفرة لا تعطى مفاتيحها لكل عابر وتشترط مسافات خاصة للدخول إلى عوالمها . وهى فى كل هذا لا تخرج عن كونها منولوجات طويلة أم قصيرة لا يهم، هى محاكمات الفرد لذاته المتغيرة،

ومحاولاته الدائمة لقراءة ما يعتمل فيها، ويدفعها لاتخاذ المواقف الصغيرة باعتبارها مؤشراً وعلامة سلوكية عليه أن يقرأها جيداً ويختبر قدرتها على التحمل والافصاح عن مكنوناتها العميقة. ويتخذ الشاعر في ذلك كل ما يمكن أن يتاح له من أقنعة فهو يحمل ضمير المتكلم أحيانا:

و أنا أحرك الهواء أمام وجهها
أبص إلى رف مكتبتي
(الديوان - ٣٣)

وأحيانا أخرى لا يجد أمامه إلا ضمير الغائب:

عندما أرهقته الخطى
لملم جوعه القديم
(الديوان - ٧).

وغالبا ما يبقى في مكانه الأثير فيكون هو المخاطب في النص الشعرى وهو المتكلم في وقت واحد:

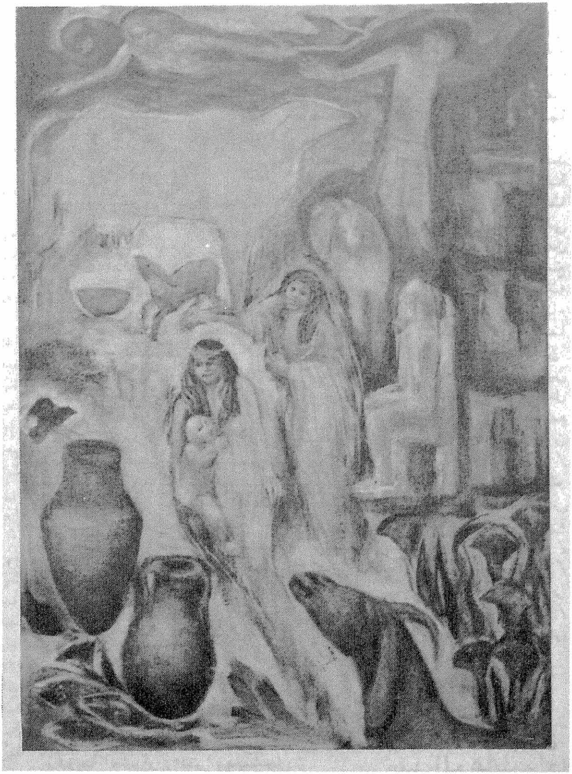
وحدك
تعد الأصدقاء العابرين
(الديوان -٨)

وهذه الأخيرة واحدة من أبرز الوسائل التعبيرية في قصيدة النثر الجديدة وأكثرها استخداماً وشيوعاً فيما بين كتاب الجيل الجديد حتى أن أحدهم قد انتهى مؤخراً من كتابة رواية كاملة مستخدما ضمير المخاطب ، وهي تقنية تتيح للشاعر أن يهاجم ويدافع، ويتساءل، ويحاول الإجابة، وينفي ويثبت ، ويوجه النقد، ويطرح شكوكه بشكل أكثر حيادية وربما كان أقرب إلى الموضوعية في محاولته لرصد وتحليل ما يعتمل في داخل ذاته القلقة المرتبكة الهشة التي ربما تستعصي على الآخرين

وهزيمة الشوارع التي يعيشها سامى الغباشى هي هزيمة من عمر شاعرها نفسه "عمرها ثلاثون عاماً". فهي هزيمة شخصية جداً لا تخجل بحال من الاعتراف بكونها هزيمة ، بل وتدافع عن كونها هزيمة "فهي التعبير الصريح والمباشر عن الواقع الذي يعيشه إنسان العالم الثالث كأنثى شائهة لا تملك إلا الإعلان عن وضعيتها المتردية ، وصب لعناتها على اولئك الحمقى المتخمين.

هي هزيمة رجل وحيد يعد الأصدقاء العابرين، ويلجأ إلى لعبة التشابه المتخلية بينه وبينهم بحثا عن ذلك المشترك الذي يدفعه إلى محبتهم وتصديق ما يروجون عن أنفسهم من أكاذيب لا تتسق مع أصحابها لكي يقنع نفسه بأنه الوحيد القادر على تسمية الأشياء بأسمائها ، فهو لن يكتب الشعر كما يليق "بالجريون" أو "زهرة البستان" مثلما فعل شعراء الحداثة الذين أشرنا إلى حرصه على التواصل معهم، والذين (أخفوا شقوق كعوبهم بأحذية أنيقة/ وراحوا يتبادلون الحكايات/ عن الويسكى المهرب...، / وسجائر المارلبورو/ والسوبرانو الجميلة التي بادلتهم النظرات في الأوبرا/ لكنهم عندما هموا بمغادرة الكراسى تحسسوا جيوبهم / وتبادلوا النظرات / وانسلوا فرادى / لتخلو أماكنهم لآخرين/ مازالوا في طزاجتهم/ يتحسسون الأماكن/ واللافتات/ ويقضون النهار - في التسكع وتأمل واجهات المحال).

عبد الوهاب داود



ف

فن تشكيلى

تخريب الفن وبلبله

ناصر عراق

يبدو أن هناك مؤامرة ما، لإيقاعى فى شرك التكرار وثقله، لأن الذى يحدث فى الحركة التشكيلية المصرية منذ أعوام ، يدفعنا - أنا وغيرى - للتنديد به وفضح التوجهات الخبيثة التى تقف خلفه، وقد كتبنا، وكتب غيرنا، وقلنا وقال غيرنا، إن هناك خصوصية، لمصر ومحيطها العربي، تحتم علينا ألا نلهث خلف تقليد كل ما «يبدعه» الغرب دون تفكير ومساءلة، وأن العبث الذى يحدث فى صالون الشباب منذ إنشائه، يفرض علينا مواجهته، خاصة بعد أن وصل الأمر العام الماضى بأحد الشبان وقد اقتحم إحدى المقابر فى الخانكة بمساعدة «تربى» واستخرج جثة انسان، ليستخدمها فى عمل «فنى» يشارك به فى الصالون!!

لقد وصل الأمر إلى مستوى غير مسبوق من الاستخفاف، مما جعلنى ابدأ كلامى بهذه المقدمة، وهذه الواقعة المؤسفة التى حدثت العام الفائت حتى يتسنى لنا معرفة الحال التى وصل إليها هذا الصالون.

ومن المعروف أن وزارة الثقافة نظمت فى عام ١٩٨٩ من خلال المركز القومى للفنون التشكيلية أول صالون للفنون التشكيلية للشباب تحت ٣٥ عاما، بحجة تشجيع الشباب على الإبداع والابتكار، وفقا لبرنامج وزير الثقافة الجديد فى ذلك الزمن فاروق حسني، الذى مازال ينعم بمنصبه حتى الآن!!

على مدار عشر دورات، كان القائمون على الصالون يروجون لأفكار محددة، ويحضون الشباب على اعتناقها باعتبار أن هذه الأفكار، هي آخر وأحدث منجزات الفن في الغرب وقد تمثلت هذه الأفكار في الاحتفاء باتجاه فني محدد، وتسفيه الاتجاهات والمدارس الأخرى، باعتبارها اتجاهات متخلفة لا تتواكب مع التطور العالمي!!

أما هذا الاتجاه الذي لقي كل ترحاب من قبل أصحاب الصالون فيتمثل في ما يسمى بالعمل المركب.

حكاية العمل المركب

بداية نقر ونعترف أننا لسنا ضد أي اتجاه على الإطلاق، بل نؤكد على أن تعدد الاتجاهات والمدارس الفنية، يفجر طاقات الإبداع داخل الحركة التشكيلية، ولكن المشكلة تكمن في الآتي : إن هذا الاتجاه ظهر أثناء الحرب العالمية الثانية وما بعدها مباشرة، كرد فعل طبيعي لما حدث في الحرب، حيث شاهد الفنان الغربي التدمير الذي أوجدته الحرب، علاوة على انهيار قيم الحضارة الحديثة، وبالتالي كان من الطبيعي والمشروع أن يتفاعل الفنان مع المآسي والخراب الذي أحاط به من كل جانب.

لاحظ من فضلك، أن المدرسة «الدادية» ظهرت أيضا أثناء الحرب الأولى، وبالتحديد عام ١٩١٦، وكلنا يعرف مدى احتقار هذه المدرسة للفن، ومحاولاتها من أجل تقديم أعمال «فنية» منفرة.. غريبة، ولعل «المبولة» التي عرضها الفرنسي «مارسيل دوشامب» باعتبارها عملا فنيا، تثبت مدى جنوح هذه المدرسة.

وفي عام ١٩٤٦، أي بعد انتهاء الحرب الثانية مباشرة، عرض الفنان الأمريكي «كينهولتز» أول عمل يندرج تحت اسم «العمل المركب»، وكان عبارة عن حجرة نوم امرأة عاهرة، في زمن الحرب، تحتوي على سرير ومنضدة وماكينة خياطة وأدوات النظافة والتجميل النسائية.. إلخ.

ورغم أن هذا الاتجاه لم يجد رواجا كبيرا إلا بعض الوقت، حتى بداية الخمسينيات، إلا أن ثورة الطلبة التي اجتاحت أوروبا عام ١٩٦٨، أعادت «الاعتبار» مؤقتا لهذه الأعمال الغريبة، وبدأ الفنانون يعبرون عن يأسهم وإحباطاتهم في المجتمع بإنجاز أعمال «فنية» شديدة الغرابة مثل ذلك الفنان الأمريكي «والتردوماريا»، الذي أقام معرضا في ميونيخ في الفترة من ٢٨ سبتمبر إلى ١٢ اكتوبر عام ١٩٦٨، وقدم لزواره طوال فترة المعرض كمية من النفايات بعنوان : (٥٠ مترا مكعبا من القاذورات المستوية) كما جاء في كتاب مختار العطار «الفن والحداثة» الصادر عن الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلي، ويضيف العطار:

(أخذت هذه البدع التشكيلية توغل في الإسفاف، حتى وجدت طريقها عام

١٩٧٢ إلى أكبر وأعرق المعارض الدولية الفنية فى العالم وهو بينالى فينسيا.. بلغت تلك «البدع» حداً من الإسفاف، والتدنى، دفع شباب أوروبا إلى الثورة وتحطيم واجهة البينالى، الأمر الذى دفع المسئولين إلى إيقاف «الدورة» والامتناع عن إقامة الدورة التالية عام ١٩٧٤.. ثم أصبح هذا النوع من النشاط الإبداعى نادراً فى أوروبا بعد ذلك) انتهى كلام العطار.

تنبع المفارقة المحزنة إذن، من أن أصحاب الصالون عندنا يقدمون دعمهم بلا حدود لهذا الاتجاه - الذى انتهى أصلا قبل ربع قرن - بحجة أنه الأحدث!! وبرغم أن ظروف البيئة والمجتمع والإرث الثقافى عندنا تختلف بشكل كبير عن المناخ الأوروبى والأمريكى الذى ظهرت فيه هذه الأعمال، برغم أن الجمهور الأوربى لفظ الكثير منها، إلا أن ذلك لم يمنع أصحاب الصالون عندنا أيضاً من حث الشباب على اقتراف مثل تلك الأعمال، بل ومنحهم الجوائز السخية خذ عندك مثلا: العمل الذى قدمته رحاب الصادق، والذى احتل حجرة كاملة فى مجمع الفنون الذى يقام فيه الصالون بانتظام. عرضت رحاب مجموعة من الأشكال العشوائية غير المنتظمة، والتى تتكون من حبال وعصى وأوراق. بعد أن وضعتها على أرضية القاعة.

إن المرء ليحار حقاً فى تفسير هذا العبث، أو حتى الاستمتاع بأى فكرة، أو رؤية بصرية ما.

كذلك، قدمت هويدا السباعى، عملا عبارة عن حجرة ضخمة جدرانها من المشمع الخفيف، وداخلها أجزاء من زجاجات وأنابيب، وبرطمانات، وقفازات من الجلد. وبالونات.. إلخ بحيث تصنع هذه الأشياء الجو الخاص بالمعمل الطبى أو الكيميائى ولكن فى صياغة هشة.. ومضجرة!!

يجب أن نلفت الانتباه إلى أن هذه الأعمال محرومة من فرصة الدوام، بمعنى أنها تفك وتلقى مكوناتها فى المزبلة فور انتهاء المعرض مباشرة!! كذلك تكرس هذه التكوينات لمنطق الاستسهال، وعدم الجدية، أو امتلاك الحدود الدنيا من المهارات التكنيكية، علاوة على أن أحجامها الضخمة جداً تفرض سؤالا منطقيا.. وهو: هل من الممكن أن يقبل إنسان على اقتناء عمل - بفرض جودته - يحتل حجرة كاملة مساحتها ٦×٤ متر مربع مثلا ؟ ولأن الإجابة بالنفى فى الغالب، فإن من يروجون لهذه الأعمال، لا يدركون مدى احتياج المجتمع لها، وهل هى تلبى حاجة جمالية أو روحية، أو حتى تثير خموله واستكانته، أم لا؟

لجنة التحكيم.. ورئيسها

منذ اللحظة الأولى التى أعلن فيها لأول مرة عن صالون الشباب وحتى الآن، ولجنة التحكيم التى تشكلها الوزارة عن طريق المركز القومى للفنون التشكيلية، لا يمكن أن تخلو من عدد معين من الأشخاص، الذين يدعمون تلك الاتجاهات، ويحتلون المواقع المعتبرة فى مؤسسات الدولة. يصح القول إنه لا

يجتمعون كلهم دفعة واحدة فى كل دورة، ولكن يجب أن تضم لجنة التحكيم عددا كافيا منهم، يضمن لهم عند التصويت تمرير الأعمال «إياها»، بل ومنحها الجوائز السخية!!

هؤلاء السادة الأعضاءهم، د. مصطفى الرزاز، رئيس هيئة قصور الثقافة، والمقرر السابق للجنة الفنون التكشيلية بالمجلس الأعلى للثقافة، د. فرغلى عبد الحفيظ، العميد السابق لكلية التربية الفنية، وأحد رموز السلطة. والذى يمثل مصر دوماً فى المعارض والمسابقات الدولية، د. عبد الرحمن النشار العميد الأسبق لكلية التربية الفنية والذى شكل مع د. أحمد نوار رئيس المركز القومى للفنون التشكيلية والاثنان السابقان جماعة فنية اسمها «المحور» فى أوائل الثمانينيات، قبل أن تنعم عليهم الأيام بالمناصب الفاخرة!!

د. محمد طه حسين العميد الأسبق لكلية الفنون التطبيقية أما السيد أحمد فؤاد سليم، فهو القوميسير العام للصالون طوال عشرة أعوام!! فضلا عن إدارته طوال ٢٢ عاما لمجمع الفنون الذى قام فيه الصالون منذ ستة أعوام، بالإضافة طبعا إلى كونه المنظر الرسمى للسلطة التشكيلية!!

ألا يكفى ذلك العدد للحصول على الأغلبية؟ أما مفاجأة لجنة التحكيم هذه المرة، فهو رئيسها الكاتب الصحفى كامل زهيرى!!

ورغم احترامنا الكبير للرجل صاحب المواقف الوطنية الواضحة، بغض النظر عن السقطة الأخيرة التى جعلته يقبل رئاسة لجنة الاحتفال بذكرى الحملة الفرنسية على مصر، والتى جلبت له المتاعب ، وبرغم أن له كتابات متناثرة عن الفن والفنانين التشكيليين، بل ومارس هذه الهواية سراً، حتى عرضها العام الماضى على الناس، أقصد مزاولة الرسم والتلوين. ،

أقول، برغم كل هذا، فإنه لا يمنحه أحقية رئاسة لجنة تحكيم الصالون، لأنه غير متخصص بشكل كافٍ يتيح له إبداء وجهة نظر صائبة حول ما يحدث فى الصالون!!

وها هى النتيجة أمامنا واضحة.

ولأن العدد الذى شارك كان كبيرا - ١٨٤ شابا، فقد استطاع بعضهم أن يثبت حضوره ويؤكد موهبته، مثل الفنان إبراهيم الدسوقى فهمي، الذى تمكن من اقتناص الجائزة الثالثة «تصوير» عن عمل جيد، صور فيه أربع نساء وقفن فى شرفة بعد أن اتخذن أوضاعا مختلفة. أكد إبراهيم مهارة فى محاكاة الواقع حيث جادت أجساد النساء منضبطة تشريحيا، كذلك حقق النفان إنجازا إيجابيا من ناحية متانة التصميم ورسوخه.

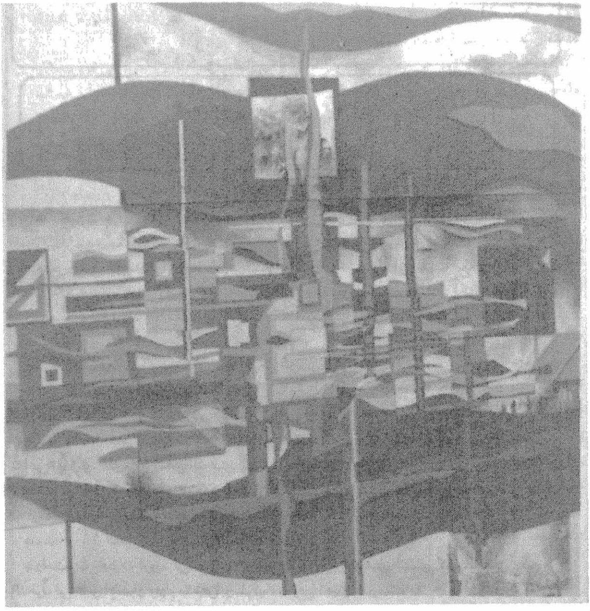
أما الفنان محمد دسوقي، فقد عرض علينا مجموعة جيدة تتناول قرى الصعيد التى تستقر فى حضن الجبل، من خلال أسلوب يجمع بين الواقعية والتأثيرية، ولكنه لم يتمكن من الاستحواذ على أية جائزة.

هناك أيضاً أحمد محيى فى الحفر، أحمد سليم فى التصوير.

عموما.. عدد من شارك بأعمال تستحق الإشادة قليل. أو قل أن ضخامة الأعمال المركبة وجوائزها، قد حرمت الأعمال الجيدة من نعمة التفات الناس إليها!!

يبقى أن نذكر أن الكاتب الكبير محمد عودة، قد ندد بما حدث في صالون الشباب التاسع في العام الماضي، بل وطالب بقرع ناقوس الخطر، لأن أصحاب الصالون لا يدركون مدى مسئولية الفنان التكشيلي في دولة نامية، وأكد أن المحكمين لا يملكون أي وعي عن الثقافة التي تحتاجها البلد، وما هو نموذج الفنان الشاب الذي نريده، كي يساهم في بناء عقل ووجدان المواطن المصري.

وأزعم أن قناعته بهذا الكلام ستزداد رسوخا عند ما تضطره الظروف التعيسة أن يشاهد العبث مجسماً في صالون الشباب العاشر!!



د

دراسة

نساء فرويد.. وخوانه

نضال حمارنة

* ولد سيجموند فرويد فى ٦ مايو سنة ١٨٥٦ فى مدينة فريبرج التابعة لإمبراطورية المجر، وكان الولد البكر من زوجة أبيه الثانية. عند بلوغه الرابعة انتقلت أسرته للعيش فى فيينا.

* عمل والده بالتجارة، كان متساهلا فقط مع فرويد ومتسلطا فى البيت مع الزوجة والبنات الخمس، لكنه كان ضعيفا وجبانا تجاه الإهانات التى كانت توجه له خارج البيت لكونه يهوديا. هذه الازدواجية جعلت فرويد يحتفظ بمشاعر متناقضة تغلفها خيبة الأمل تجاه والده، أما علاقته بوالدته فكانت مليئة بوشائج عاطفية قوية.

* درس الطب ومارسه، اهتم بشكل خاص بمرض الهستيريا.

* درس التنويم المغناطيسى فى باريس على يد العالم الشهير شيركو.

* سنة ١٨٨٦ تزوج من مارتا برناير وأنجب منها ستة أبناء.

* سنة ١٨٩٥ أصدر كتابا مع برويز يتضمن اكتشافه الجديد فى معالجة الهستيريا عن طريق تداعى الحديث، الذى كان أساس التحليل النفسى.

* سنة ١٨٩٦ إثر وفاة والده أخضع نفسه للتحليل ليستطيع تفسير مشاعره وأحلامه التى سببت له أزمة حادة، أثناء تحليله اكتشف أنه مصاب بما سماه هو بعد ذلك «عقدة أوديب».

* سنة ١٩٠٠ أصدر كتابه «تفسير الأحلام».

* واستمرت إنجازات فرويد فى تصاعد، أرسى خلالها طرق التحليل النفسى كمجال عمل يمكّنه من الدخول فى عمق الإنسان وفهم مشاعره وسلوكياته، وفى أحيان كثيرة شفاءه.

* سنة ١٩٢٣ أصيب بسرطان الفك وأجرى بعدها على مدى سنوات ٣٣ عملية جراحية وظل رغم مرضه مثابرا ومتمرسا ومتمترسا فى قلعة مدرسة التحليل النفسى حتى بعد اختلافه العلنى مع أهم تلاميذه «أدلر، ويونج».
* سنة ١٩٢٩ حصل على جائزة جوتة فى الأدب على مجموع مؤلفاته.
* سنة ١٩٣٦ انتخب عضوا فى الأكاديمية الملكية النمساوية.
* سنة ١٩٣٨ توجه مع أسرته للإقامة فى لندن بعد تعرضه للاضطهاد فى النمسا.
* فى ٢٣ سبتمبر سنة ١٩٣٩ توفى فى لندن.

التحليل النفسى مسلك لفهم الجسد

رغم الانتقادات الكثيرة التى وجهت لنظرية فرويد، إلا أنها ما تزال تحتل مكانا مرموقا فى دراسات العلوم الإنسانية كافة، وقد تأثر بها العديد من مبدعى الأدب، وقامت على أكتافها مدارس نقدية عديدة رصدت ودرست النصوص معتمدة على اكتشافات فرويد.

ويمكننا القول إن الكثير من المصطلحات المستخدمة فى ثقافة العالم اليوم تعود إلى فرويد مثل «العقل الباطن، اللاوعى الشعورى، الأنا، التابو... إلخ». بغض النظر عن اختلافنا معه فى مسألة تحيزه الجنسانى إلى الرجال، لكنه هو نفسه كان شجاعا وقاسيا عندما قال فى أواخر أيامه «إنه اهتم بفهم عذابات البشرية، ولم يهتم إطلاقا بتخفيف تلك العذابات». كتب فرويد فى «ما فوق مبدأ اللذة».

«إن الجنس البشرى بوصفه جنسا أنهكته قبضة دافع رهيب للموت، ومازوخية بدئية يطلق لها الأنا العنان على ذاته. فالهدف النهائى للحياة هو الموت أو العودة إلى تلك الحالة اللاحية الرحمية، حيث يكون الأنا فى مأمن من الأذى، وإذا كان إيروس «الطاقة الجنسية» هو القوة التى تبنى التاريخ، فإنه أسير تناقض مأساوى مع ثاناتوس «دافع الموت». ورغبتنا فى أن نزحف آيبين إلى مكان لا يمكن فيه أن نتأذى، إلى الوجود اللاعضوى الذى يسبق كل حياة واعية هى التى تبقينا نصارع قدما. وهكذا يكون الأنا كيانا جديرا بالشفقة ومحفوفا بالمخاطر، يسحقه العالم الخارجى ويسومه الأنا الأعلى صنوف التوبيخ واللوم القاسين، ويبلوه الهو بمتطلباته الجشعة التى لا ترتوى».

قدم فرويد للعالم نظرية مادية حداثية، تحلل الذات الإنسانية منذ الطفولة من خلال العلاقات الداخلية والخارجية، من خلال تلاصق الأجساد وتحالفها، فالتفاعلات النفسية المعقدة التى تحدث لنا أثناء الطفولة نتيجة لاحتكاك أجسادنا بالأجساد المحيطة بنا، ويصبح تفكيرنا وسلوكنا ومشاعرنا انعكاسا لها، لكن تلك الأجساد لا تعيش فى فراغ، وإنما فى محيط اجتماعى محدد، فدور الأسرة وطريقة العناية بالطفل والقناعات والمعايير الاجتماعية.. إلخ، تتآلف لتشكل مخبزا ثقافيا نعيش عليه ويختلف من مجتمع إلى آخر.

من هذا المنطلق سنلقى الضوء على نساء دخلن حياة فرويد وأثرن بشكل أو بآخر، على رجل عبقرى اهتم بسيكولوجية المرأة لكنه فى النهاية اعتبرها «قارة مظلمة».

المرأة فى حياة فرويد الطفل

كان فرويد الصغير تحت رعاية مربية كاثوليكية، تفرغت له، تأخذه بانتظام للكنيسة، لكنه افتقدها فجأة عندما بلغ السنتين ونصف السنة، كانت تأخذ منه مصروفه، وتحثه على سرقة نقود العائلة، إلى أن ضبطها أحد أخوته وأبلغ الشرطة عنها فسجنت. لكن فرويد لم يفقد عاطفته الشديدة تجاهها، ولم يكف عن حبها، بصرف النظر عما قيل عنها بعد إبعادها. وربما كانت هذه التجربة أول خيبة أمل بالناس لدى فرويد، هذه الخيبة التي ستتكرر على مدى حياته كلها(١).

فتوقيت موعد اختفاء المربية واكتشاف سرقاتها، تزامن مع فطامه ومع ولادة أخته (أنا) التي لم يكن يحبها(٢).

لم يكتب فرويد كثيرا عن إخوته البنات اللاتي شبههن بأوراق الكتاب، ومثل نفسه وشقيقه ألكسندر بـ«الغلافين». وبوصفه الابن البكر كان يتصرف من وحي الثقافة التوراتية التي تمنح الذكر البكر كل المميزات، بالإضافة للسلطة والإرث.. و.. و..

طلباته ورغباته مجابة دون مناقشة، كان يقرر لإخوته الكتب التي يجب أن تُقرأ. وتروى عنه إبنته (أنا) أنه عندما كان فى العاشرة وأزعجه عزف شقيقاته على البيانو أثناء دراسته (اختفى البيانو إلى الأبد)، وحرم شقيقاته من الموسيقى التى لا يحب ضجتها.

الأم فى حياة فرويد

امرأة فى التاسعة عشرة من عمرها، تزوجت رجلا يكبرها بكثير ولديه أولاد، كانت جميلة، متدينة، وزوجة ثانية مطيعة لأب يفرض سلطانه واستبداده المطلق الشائع فى الأسر اليهودية. تلك الأم منحت فرويد حنانا فياضا وثقة لا متناهية بنجاحه، كرست كل أيامها وأوقاتها لخدمته ولتلبية رغباته مهما كانت صغيرة، وأدى ذلك إلى تعلقه الشديد بها ودام هذا التعلق إلى أواخر أيامه، كان يزورها كل صباح أحد ويدعوها كل مساء أحد لتناول العشاء، رغم أنه لم يخصص وقتا لأى فرد فى العائلة، بما فى ذلك (مرتا) زوجته. وقد أرجع فرويد ثقته القوية بنفسه وبنجاحه الدائم إلى الأمان الذى وفره له حب أمه(٣).

إلا أن الأمان الذى يوفره حب الأم يمكن أن يبعث الخوف من انعدام هذا الأمان، فإلى جانب الثقة كانت التبعية والخوف المقيم من الجوع، من احتماله فشل ذلك الحب وفقدان تلك الرعاية(٤). كتب فرويد فى إحدى رسائله: «إن رهابى - إذا شئت - هو بؤس، أو بالأحرى رهاب جوع ناشئ عن نهمى من مرحلة الطفولة، وتدعم هذا الرهاب بسبب الظروف الخاصة، أن زوجتى لم يكن لها دوطة (وهذا شئ أفخر به). لذلك كان فرويد يخاف السفر عبر الخطوط الحديدية، ويحاول أن يتجنبه، وإذا كان مضطرا لا يسافر أبدا لوحده(٥).

فى كتابه «تفسير الأحلام» تحدث عن حلمين يعبران عن ارتباطه الشديد بأمه، مما دفع إيريك فروم أن يستنتج: «إن فرويد كان غلاما يتوقع من أمه تحقيق رغباته كلها، وترعبه فكرة أن تموت».

من المراهقة إلى الزواج

فى السابعة عشرة من عمره، بعد دخوله الجامعة، تعرف على حبه الأول فى الإجازة، فتاة تدعى «جيزيلا فلوس» فى الخامسة عشرة من عمرها، وعندما انتهت إجازة الفتاة المدرسية رحلت ولم يرها بعد ذلك، استولت عليه - إثر فقدها - مشاعر الحزن والألم، وعزل نفسه عن الآخرين لفترة ليست

قصيرة. بعد هذه الحادثة بثلاثين عاما زل قلمه أثناء تسجيله تداعيات إحدى الحالات فقد ذكرت المريضة جيزيلا أخرى، لكن فرويد كتب اسم «جيزيلا فلوس» واضعا إشارة تعجب وجهها إلى نفسه(٦).

فى السادسة والعشرين من عمره، خطب مارتا التى كانت ترتاح إليه، اضطر للسفر بعيدا عن مارتا، لكنه شرح الكثير عن دواخله من خلال تسع مائة رسالة غرامية مليئة بالعاطفة الجياشة، والغيرة وهاجس الموت. وفى إحدى رسائله إلى مارتا ١٨٨٤ «ويلك منى عندما آتى إليك يا أميرتى، سوف أقبلك حتى أدميك وسوف أغذيك حتى تسمنى. وإذا ما تحسنت فسوف ترين من هو الأقوى: فتاة صغيرة رقيقة لا تأكل بما فيه الكفاية، أم رجل متوحش كبير يسرى الكوكايين فى جسمه»(٧).

وفى رسالة أخرى يستعرض فيها آماله فى الزوجة والبيت: (طاولات وكراسى، أسرّة، مرايا، ساعة حائط لتذكير الزوجين السعيدين بالوقت الذى يمر، مقعد وثير للحظات أحلام اليقظة العذبة، سجاجيد لمساعدة ربة البيت فى المحافظة على أرضية الغرف، بياضات رتبت فى الخزائن وربطت بشرائط زاهية اللون، فساتين على الموضة وقبعات مزينة بزهور، لوحات على الجدران، كئوس عادية وأخرى ثمينة للخمر والمناسبات المهمة، صحون، أطباق.. وعدة التطريز وتنديل السرير. وإن لم يكن كل شىء فى مكانه، فإن ربة البيت، التى تعلقت بكل قطعة من أثاث بيتها، تكابد من العذاب والضيق، ويفترض فى غرض بعينه أن يشهد الجدية، على العمل الذى يضمن حسن سير حياة الأسرة، فى حين يدلل غرض آخر على حس بالجمال، أو يذكر بأصدقاء أعزاء، بمدن زارتها الأسرة، بلحظات لا تود أن أن تنساها.. هل من المفروض أن نسجن قلبينا فى مثل هذه الأشياء الصغيرة؟ أجل، بكل تأكيد.. إننى أدرك، بكل تأكيد، كم أنت ناعمة، وكيف تستطيعين أن تجعلى من بيت جنة، وأعلم أنك ستشاركيننى اهتماماتى، وإنك ستكونين مرحة وإنما نشطة ومكدة فى آن معا. سأدعك تديرين البيت كما تهوين، وستجازيننى على ذلك بعطفك وبحبك وبتعاليك على السفاسف وزلات السلوك التى كثيرا ما تجعل النساء موضع احتقار. وبقدر ما تسمح لى أعمالى من أوقات فراغ، فإننا سنطالع معا كتبا تروق لنا، وسوف أطلعك على أمور لا يمكن لها أن تثير اهتمام فتاة ما لم تشارك زوجها المقبل حياته الحميمة(٨).

نوه جونز (إن فرويد كان يريد لمارتا أن تكون على صورته وكان يتمنى أن تتماهى(٩) على نحو مطلق مع آرائه، ومشاعره، ومقاصده أن يرى فيها «دمغته» ورفيق سلاحه). ويستطرد جونز: لكنها لم تكن لينة العريكة، بل صاحبة شخصية متوازنة قوية يصعب التأثير عليها. فكتب لها فرويد بعد يأس: «لقد عدلت عما كنت أطالب به، أنا لست بحاجة إلى ذلك الرفيق فى السلاح الذى كنت تأملت أن أصنعه منك. فأنا قوى بما فيه الكفاية لأقاتل بمفردى..)(١٠).

الزوجة وأخت الزوجة

كانت زوجته مارتا، كأكثر الأمهات اليهوديات، تهتم ببيتها وبمتطلبات زوجها، حريصة على سعادته وراحته، كأنها لا تريد لنفسها شيئا. أما فرويد فقد روى مرة حلما نسى فيه أن يذهب إلى المسرح ليصطحب زوجته مارتا إلى البيت (هذا معناه أن من الممكن لنا أن ننسى الأشياء التى لا أهمية

لها)(١١)، لذا حاول فرويد التماهى مع مينا أخت زوجته المقيمة معهم منذ عام ١٨٩٦ حتى وفاتها عام ١٩٤١.

كانت العلاقة، وظلت، حميمة جدا بين الأختين، تهتمان بالتطريز وتعانيان من آلام الصداع النصفى ومن توابع إقتيائه. تشاركت مينا ومارتا فى السلطة الأمومية، وغض النظر عن معاناة الأولاد من هذه المشاركة، وقد عبرت زوجة (مارتن) ابن فرويد عن استيائها من تدخلات الخالة فى محور حياة زوجها. وكان يروق لفرويد أن يحدث مينا عن حالات مرضاه، ويناقش معها أفكاره، لأنه يراها أكثر ثقافة من زوجته ومستمعة جيدة لمفكر. كتب يونج فى مقالة له: «إن مينا عبرت له عن قلقها من حب فرويد لها ومن حميمية علاقتهما». أما فرويد نفسه فكتب: «إن مارتا وخطيب مينا طيبان عكسه هو ومينا لأن هواهما برى، وليسا طيبين». وتجدر الإشارة هنا إلى أن جنسية فرويد ظلت مع مارتا بينما انزاح روحيا نحو مينا(١٢).

فرويد وفكرة تحرير المرأة

فى رسالة سطرها إلى مارتا يرد بتهكم على آراء (جون ستيوارت ميل) وردت فى مقالة كتبها الأخير بعنوان «تحرير المرأة». كتب فرويد: «لا يتضح على الإطلاق من كل ما يقوله، أن النساء كائنات مختلفة - لن نقول كائنات دنيا - وإنما على نقيض الرجال. إنه يقيم موازاة بين وضع المرأة ووضع العبد. والواقع أنه فى وسع أية فتاة ترى رجلا يقبل يدها ويغامر بكل ما يملك فى سبيل حبها، أن تكشف له عن خطئه، دون أن تحتاج من أجل ذلك إلى حق الانتخاب أو معرفة القوانين. إن الفكرة الداعية إلى إطلاق النساء فى الصراع من أجل الحياة على قدم المساواة مع الرجال محكوم عليها بالفشل سلفا.

فلو كان علىَّ مثلا، أن أرى فى خطيبتى الحلوة واللطيفة منافسا لى، لانتهيت حتما إلى مصارحتها قائلا - كما فعلت قبل سبعة عشر شهرا - بأننى شديد التعلق بها، وأننى أناشدها التخلى عن ميدان المعركة هذا، والانكفاء إلى أعمالها المنزلية، الأهدأ طابعا والتى هى فى منأى عن كل منافسة. وربما تغلبت يوما التحولات الطارئة على أصول التربية على رقة المرأة التى تنشد الحماية مع أنه على درجة كبيرة من القوة. وقد يكون فى مستطاعها آنذاك أن تكسب خبزها اليومى، أسوة بالرجال تماما. وقد تنعدم أيضا، فيما لو حصل ذلك، أسباب حدادنا على أعذب ما يقدمه لنا العالم: أعنى مثلنا الأعلى عن الأنوثة، لكنى أعتقد أن ما من إصلاح قانونى أو إدارى إلا وسيبوء بالفشل، لأن الطبيعة قد حددت سلفا مصير المرأة بلغة الجمال، والفتنة، والعذوبة، وذلك قبل أن يكون الكائن البشرى قد بلغ سن الارتقاء إلى مكانة فى المجتمع. إن القوانين والأعراف ما تزال مدعوة إلى منح النساء عددا من الأشياء التى ما تزال محظورة عليهن حتى الآن. بيد أن مصير المرأة سيظل، رغم ذلك، ما كان عليه حتى اليوم: ففى شبابها تكون ذلك الشىء اللذيذ الرائع، وفى سن الرشد تكون الزوجة المحبوبة(١٣).

نظرية تحت عمامة توراتية

كان فرويد مثقفا من الطراز الأول، وابنا بارا للعصر الفيكتورى، تلقى من أمه المتدينة، حد التصوف، ثقافة توراتية خالصة، ظلت تهتز كستارة شفافة فوق سطور كتاباته، فقصص الأنبياء فى

التوراة ركزت على مفاهيم أساسية (الأب المقدس مانح البركة للابن البكر.. الغيرة والخداع كأفعال غير مدانة.. الخوف من فقدان البكورية - قصة عيسو ويعقوب - ... إلى وضع المرأة فى خانة أدنى). لهذا نرى اليهودىّ يبتهل فى صلاته بخشوع: «أشكرك يارب، لأنك لم تخلقنى امرأة»، أما المرأة فتتلو، وبصوت خفيض: «أشكرك يارب لأنك خلقتنى وفق إرادتك». تلك النظرة الدونية للمرأة، تلاءمت مع المنهج المعيارى السائد فى أوروبا وقتها والمتأثر بقيم الأسرة البطريركية.

فمن خلال مفهوم الحسد القضيبى عمم فرويد جملة من الأحكام عن المرأة: «لاشك أن واقعة وجوب النظر إلى النساء بوصفهن حائزات على إحساس ضعيف بالعدل، مرتبطة بهيمنة الحسد فى حياتهن الذهنية، ذلك أن العدل يحتاج إلى تحكم بالحسد وتعيين للشرط الذاتى الذى يمكن فيه للمرء أن يضع الحسد جانبا. كما أننا نعتبر النساء أيضا أضعف فى غرائزهن الاجتماعية من الرجال وأقل قدرة على تصعيد غرائزهن(١٤)، وأعتقد أن (النساء لم يسهمن إلا بقسط ضئيل فى الاكتشافات والاختراعات التى شهدها تاريخ الحضارة)(١٥).

ورأى أن (تقبل النساء للفكاهة وإعجابهن بها أندر بكثير مما يبديه الرجال)(١٦).

لماذا إذن اختار هذا الطابور من النساء المساعدات؟!

فى النهاية نساء ثم نساء

بعد خلاف فرويد العميق وخسارته لأهم رجاله، أدلر ويونج، شكل لجنة سرية لأتباع التحليل النفسى لكن، وفيما بعد أيضا، اختلف مع جزء كبير منهم منهجيا أو نظريا، ولأن فرويد فردى النزعة لم يتقبل من يختلف معه أو ينتقد أفكاره أو ينافسه.

أضحت النساء المعاونات له، أو اللاتى أسند إليهن دراسات بعينها، بناته بالتبنى لاعتقاده أن النساء أقل عنادا ومنافسة.

أما عين المتابع فترى أن أغلب تلميذاته ينحدرن من عائلات يهودية أو من عائلات أحد أفرادها من اليهود، أو مسيحيات - نادرات - متأثرات بما جاء فى العهد القديم فى (الكتاب المقدس). وضع الإصبع على هذه الملحوظة يؤكد تأثر العاملين فى حقل التحليل النفسى - الفرويديين - بالثقافة التوراتية التى ترى المرأة المخلوق الأدنى، والتابع المخلص المطيع إذ علا شأنه!

مصائر مؤلمة لنساء مجتهدات

النهايات المفجعة لتلك المحللات كانت انعكاسا لصراع مرير - فى دواخلهن - ظل يعمل على اغترابهن، وظل يعمق اختلالا بين النظرية وواقع حياتهن كنساء، كمنتجات حقيقيات ساهمن بجدارة فى حركة التحليل النفسى، رغم تماهيهن مع المعلم ذى السطوة صاحب فكرة تقديم خاتمه هدية (رمزا لربط الإخلاص الفكرى) لكل منهن.

(١) **إيوجينيا سوكولنيكا** (محللة الكاتب أندريه جيد) البولندية التى ذكرها فى (مزيفو النقود)، انتحرت بالغاز عام ١٩٣٤، على الرغم من قيام فرويد بتحليلها(١٧).

(٢) **الدكتورة هيرمين فون هوج - هيلموت**: امرأة بالغة الضآلة، مشدودة، ممتلئة الجسم وغير أنيقة، كانت واحدة من غير اليهود القلائل والنساء القليلات أيضا فى جمعية فيينا، أنشأت طريقة (العلاج باللعب) كوسيلة للاتصال مع الأطفال الصغار(١٨) كانت تجرى عمليات (رصد

ومراقبة) على ابن أختها منذ كان طفلا يعيش بكنفها، وعندما بلغ الثانية عشرة قتلها. شكل موتها صدمة عظيمة لجماعة التحليل النفسى.

(٣) **هيلين دويتش:** طبيبة، وكانت تلقب بـ«هيلين طروادة الجميلة المتألقة و الغالية على قلب فرويد». واحدة من أفضل المدرسين فى التحليل النفسى، أسست مجموعة - نادى القط الأسود للعب الورق - تضم بعض المحللين الشبان من تلاميذها إضافة لأنداد لها، تجتمع كل سبت لمناقشة قضايا التحليل النفسى، وهم يلعبون الورق. وعندما كتبت مقالة تحليلية عن (دون كيشوت والدون كيشوتية)، سر فرويد وابتهج كما لو أن أحدا قدم له هدية(١٩)، قدمت دراسة ذات مجلدين (سيكولوجيا النساء) ترجمت إلى لغات عديدة، وضعت فيها قناعاتها المنسجمة مع فرويد وأرادت حث البشر على «التخلى عن الوهم بشأن التكافؤ فى الفعل الجنسى بين الجنسين».

عام ١٩٢٤ أصبحت مدير معهد التدريب فى جمعية فيينا للتحليل النفسى. إثر خلاف فرويد مع زوجها (طبيب فرويد) - لأنه أخفى عنه إصابته بالسرطان - فقدت علاقتها بريق البهجة بالمعلم، فلم تحتمل فتوره تجاهها. تركت زوجها وهاجرت إلى أمريكا وبدأت تهتم بدراسة الغدد الصماء بسبب عملها مع النساء.

(٤) **الأميرة مارى بونابرت:** سليلة مباشرة للوسيان شقيق نابليون، متزوجة من الأمير جورج، وكان أخا الملك اليونان، فى عام ١٩٢٦ أرسل فرويد - عن طريق مارى - مبادرته لتأسيس جمعية فرنسية للتحليل النفسى لكنها فشلت لسببين. الأول:عام وهو أن الفرنسيين لا يتقبلون أفكارا آتية من الخارج بسهولة. والثانى: خاص ويتعلق بمارى نفسها، فجدها لأمها هو المؤسس اليهودى (لكازينو مونت كارلو للعب القمار)، وبسبب تعرضها للتوبيخ من محكمة أثينا بخصوص أموالها (الملوثة)، لكنها بالنسبة لفرويد بقيت الأميرة والممولة والمنقذة، فى أحيان كثيرة، للمطبوعات التحليلية من أزماتها المالية. أما من الناحية العلمية فلم تقدم شيئا مميزا سوى «دراسة مطولة عن أدجار آلن بو» قدم لها فرويد(٢٠).

(٥) **روث ماك برونشفيك:** لعبت دورا مهما فى التوسط بين المحللين الأمريكيين وحلقة فيينا، كانت عضوا فى جمعيتى نيويورك وفيينا. امرأة صريحة، وسريعة الانفعال، مسرفة فى التعبير عن عاطفتها، مثقفة، مدققة، متزوجة من مارك برونشفيك، أسند لها فرويد مريضه المهم - الرجل الذئب - كذلك اهتمت بمرضى الذهان، وكانت أول من استخدم تعبير «قبل أوديبى» كمفهوم أسهم فى دراسات سيكولوجيا النساء، ساءت علاقتها بزوجها بعد أن أدمن الكحول، لكنها لم تتخل عنه، إلا أنه طلقها، كانت تنتابها آلام حادة باعتبارها طبيبة وصفت لنفسها العلاج، وراحت تتناول المنومات والمسكنات القوية إلى أن انزلقت إلى حالة الإدمان - وأحست أن كل ما أحبته ينهار - فغدت تشرب صبغة الأفيون الكافورية، كما يتجرع الكحولى الخمور. أصيبت بذات الرئة. ماتت إثر تناولها كمية كبيرة من الأفيون، سقطت فى الحمام حيث ارتطم رأسها بالجدار وكسرت جمجمتها(٢١).

(٦) **جيان لامبل دى جرو:** طبيبة هولندية متزوجة من هانز لامبل، الذى لم يحتمل تفانى زوجته فى سبيل فرويد، وصنف مرضه - دون تحليل، من قبل حلقة ابنة فرويد - بالبارانويا. أما جيان فكانت ترى فرويد مركز الأشياء جميعا، لذلك فضلت البقاء فى حلقته ولم تهتم لمصير زوجها(٢٢).

(٧) لو أندرياس - سالومي - ابنة جنرال روسى بروتستانتى ينحدر من أصل فرنسى، قابلت (نيتشه) عام ١٨٨٢ فأحبها بشغف وأشركته فى عائلة ثلاثية ضمتها مع فيلسوف شاب يدعى بول رى، ثم ارتبطت رسميا - على الورق فقط - بالمستشرق أندرياس لمدة ثلاث وأربعين سنة. مارست الكتابة (روايات، مقالات، قصص...) تعرفت على (الشاعر ريلكه) عام ١٨٩٧ وربطت بينهما علاقة عاطفية وإنسانية متأججه ظلت بالنسبة له وحتى وفاته الإنسانة المغيثة، والصديقة الأم، كان يناجيها ويفضلها عن أى كائن، كتب لها (الحسرات) وقصائد أخرى، لكن (لو) كعادتها استهانت بكل المغرمين تقريبا لتصبح صديقة ومعاونة لفرويد، بالمقابل حافظت على علاقتها الإنسانية بـ(ريلكه) بالمراسلات المتبادلة حتى وفاته(٢٣). تعرفت على فيكتور توسك أحد أنصار فرويد المخلصين ومن المرموقين فى مجال التحليل النفسى ساند فرويد، فى نزاعه ضد كل من أدلر ويونج، وكان فى أحيان كثيرة ملكيا أكثر من الملك. من أهم إنجازاته دراساته السريرية فى الفصام واختلال العقل الهوسى الهمودى.

شكل (فرويد ولو وتوسك) ثلاثيا متوازى الأضلاع، إلا أن اقتراب كل من (لو وتوسك) أكثر، لم يعجب فرويد لأنه كان يفضل أن يتماهى تلاميذه معه.

وقد اختلف مع توسك لاحقا وأبدى ملاحظاته حول عمله (يتشبث بإشكاليات سابقة لأوانها) بل على الأكثر لجرأته فى استخدام إشكاليات قد يسبق فرويد إليها. بدأ الصراع بين الاثنين يأخذ منحنى خطيرا بالنسبة لتوسك، فوجد أمامه طريقين لا ثالث لهما: إما التمرد على فرويد أو الإحباط الهائل الذى يؤدى إلى الموت. فى فجر ٣ يوليو عام ١٩١٩ احتسى شرابا وطنيا ثم ربط حبل الستارة حول عنقه وضغط على زناد مسدسه الموجه لصدغه الأيمن، لم يكتف بانفجار دماغه وآثر أن يشنق وهو يسقط(٢٤).

بعد الحادثة كتب فرويد لـ(لو): «أعترف بأننى لم أفتقده حقا، ومنذ فترة طويلة وأنا أعتبر أن لا نفع منه، بل إنه بمثابة تهديد للمستقبل»(٢٥).

رغم صدمتها الموجعة وفقدها الإنسان الحميم ظلت (لو) مخلصة لفرويد كما أسهمت مع ابنه أنا فى التحليل النفسى حتى وفاتها ١٩٣٧.

كتبت مرة عن فرويد كلمات - قد يختلف عليها كثيرون من أتباعه - (حين نكون أمام كائن بشرى يشعرنا بأنه عظيم، أليس علينا أن نعتبر ذلك بمثابة دافع محرض، بدلا من الارتجاف لمعرفتنا أنه ربما لم يحقق عظمته إلا عبر نقاط الضعف التى لديه؟»(٢٦).

وأخيرا، وبعد أن اطلعنا على هذه النهايات الفاجعة لغالبية النساء.. بل وبعض الرجال الذين تبنوا مقولات «فرويد» فى علم النفس والتحليل النفسى واشتغلوا على أساسها نظريا وعمليا ألا يحق لنا أن نتساءل عن علاقة هذه الخواتيم بما نشأ بعد ذلك فى ساحة التحليل النفسى نظريا وتطبيقيا من نقد جذرى لأفكاره واستخلاصاته وتأسيس مدرسة علم النفس الجديد؟ سوف نختبر هذا التساؤل فى دراسات قادمة.

الهوامش

١ ـ فرويد وأتباعه (بول روزن).
٢ ـ المصدر السابق.
٣ ـ فرويد (إيريك فروم) ترجمة مجاهد عبدالمنعم.
٤ ـ المصدر السابق.
٥ ـ المصدر السابق.
٦ ـ مذهب فرويد (و. مانونى) ت. هنريت عبودى.
٧ ـ فرويد (إيريك فروم) ترجمة مجاهد عبدالمنعم.
٨ ـ نقد مجتمع الذكور (مجموعة من المؤلفين) ترجمة هنريت عبودى.
٩ ـ التماهى (Identification) عملية نفسية يتمثل الشخص بوساطتها أحد مظاهر أو صفات شخص آخر، ويتحول كليا أو جزئيا لنموذجه.
١٠ ـ نقد مجتمع الذكور.
١١ ـ المصدر السابق.
١٢ ـ فرويد وأتباعه (بول روزن).
١٣ ـ فرويد (إيريك فروم).
١٤ ـ محاضرات تمهيدية جديدة (فرويد).
١٥ ـ المصدر السابق.
١٦ ـ رسائل فرويد ولو سالومى.
١٧ ـ الحريم الفرويدى (بول روزن) ترجمة ثائر ديب.
١٨ ـ المصدر السابق.
١٩ ـ المصدر السابق.
٢٠ ـ المصدر السابق.
٢١ـ المصدر السابق.
٢٢ ـ المصدر السابق.
٢٣ ـ ريلكه (فيليب جاكوتيه).
٢٤ ـ الحريم الفرويدى (بول روزن) ترجمة ثائر ديب.
٢٥ ـ رسائل فرويد ولو سالومى.
٢٦ ـ يوميات فرويد (لو أندرياس سالومى).

ن

نقد

الفقدُ «مُعلّقٌ بشصٍّ»

محمد الكفراوى

«معلقةٌ بشصٍّ» هو آخر الأعمال الشعرية للشاعر فريد أبو سعدة، ومن خلال العمل تتضح ثلاثة من المحاور الرئيسية الموضوعة فى نطاق لغوى محكم تماما، هذا بالإضافة إلى كميات غزيرة من الكنايات والاستعارات والصور الخيالية المركبة جدا التى تؤدى أغراضها دون تقصير.

المحور الأول الذى يتناوله العمل هو «المرأة» أو لنقل الأنثى بما يحمل اللفظ من علائق ودفء واهتمام لدى الجنس الآخر عموما، وأيضا من خلال المرأة يتطرق الشاعر إلى مفهوم الحب ودوافعه وحاجياته بشكل أكثر نضجا وأكثر تفهما لعلاقة المرأة بالرجل من منطلق الغريزة المشروعة. ويطالعنا الشاعر فى الإهداء الدائم، وأقول الدائم لأنه فى كل دواوينه تقريبا، بهذا الإهداء الذى يؤكد أهمية المرأة ومكانتها لدى الشاعر بصفة مستمرة.

«إلى امرأة تقودنى كضرير

فأرى ما لا يُرى،

وأسمعُ ما لا تسمعون..»

نرى من خلال تلك الكلمات القليلة والبسيطة جدا أن المرأة لدى الشاعر تُتيح ما لا يُتاح وتعطى ما لا يُعطى، أو بمعنى آخر هى عنصر لا غنى عنه فى استمداد المتغيبات بشكل عام، هى جوهرٌ إذن وليست عرضا، ومن خلال قصائد الديوان يستلهم الشاعر صوره وأخيلته المتعلقة بهذا المحور من خبرات خيالية بحتة، ممثلا علاقة غير مرئية بينه وبين الجنس الآخر، ومن الملاحظ علُو نبرة الشاعر كثيرا فى المناطق الرومانسية رغم أنه لا يعدم أن يضع القارئ فى جو نفسى مهيب، ويجعله دوما فى

حالة اندهاش وأخذ من قوة ومرونة ودفء التجربة الرومانسية التى تتمثل فى العلاقة ككل.

وتتسم النبرة الرومانسية لدى الشاعر بالبساطة والتلقائية التى تضع القارئ فى حيز الذهول الدائم والترقب والاستمتاع بالتجربة التى نلحظها فى أكثر من قصيدةٍ. لنقل - على سبيل المثال - القصيدة الأولى وهى بعنوان «شفتان خلف الزجاج» التى يتوهج فيها بريق التجربة الحية الناضجة الملامسة للواقع المفترض ضمنيا فى نقطة الاحتياج، وكذلك أيضا قصيدة الديوان «معلقةٌ بشصٍّ» التى تناقش ذلك العراك الودى الممتع والصراع الجميل الذى يتداخل ويتشابك مكونا حربا أهلية طفولية يمتزج فيها داخل الشاعر بخارجه فى بانوراما محبوكة ومُنسقة.

ومن الملاحظ أيضا ولع الشاعر بربط الظواهر الطبيعية المحيطة بالإيماءات الغريزية فى قالب أسطورى مُتقن، ونرى ذلك مثلا فى مقطوعة «على نور داخلى خفيف» إذ يقول:

« كلما رأيت قمرا محتقنا
يطلع من الشرق
أحسستُ أن امرأة ما
فى مكانٍ ما
تحررُ نهديها وتعوء »

يتتابع هذا المحور ويتداخل فى قصائد الديوان الثلاث: «شفتان خلف الزجاج» و«معلقةٌ بشصٍّ» و«سيرة ذاتية لملاك» بلا فواصل وبشكلٍ مركز فى كل منطقة على حدة.

* المحور الثانى الذى يتضح من خلال قصائد الديوان سواء استعاريا أو كنائيا أو ظاهرا هو «أزمة الفقد»، التى تمارسها الطبيعة على الشاعر والتى يجد الإنسان نفسه مجبرا على تقبلها بشكل أو بآخر، أو لنقل يصدم باجتيازه ذلك الممر الوعر الذى لا محالة مارا به، نجد أزمة الفقد بارزة بشكل لا يتسنى معه القول بنفى كلمة أزمة عن هذه الظاهرة، ويبدو ذلك جليا واضحا فى قصيدة «سيرة ذاتية لملاك» مقطوعة بعنوان «أحوال» تقول:

« صحا على بكاء يديه
من افتقاد
نهديها »

فالصورة الاستعارية فى البداية أعطت جواً من الألم والمحنة التى تنتج عن الفقد الذى يتضح بدوره فيما بعد، وعنصر المفاجأة فى «صحا» دليل قاطع على حدة التجربة والانفعال بها ومدى حرارة الأزمة التى تلجم كيان الإنسان، وتعبث بمفردات جسده وتحرضها على البكاء والألم، وفى القصيدة نفسها فى مقطوعة أخرى بعنوان «اتصال» تبرز أيضا أزمة الفقد واضحة، لكن تتخذ بُعداً يختلف عن البُعد الأول، فأولا كان هناك افتقاد للمحبة، للمرأة، للجنس، للمتعة، للدفء. أما هنا فالافتقاد شخصى، افتقادٌ بنوّى إذ يقول الشاعر فى مقطوعة «اتصال»:

« فى الليل
أيقظهُ الرنين
وجاء صوت أبيه حزيناً فى التليفون

حكى لأخته فى الصباح، فربتت على كتفه مندهشة
وقالت: إنه يفعل ذلك، منذُ، وفاته»

نجد أن هناكَ محاولة لتحدى هذه الأزمة - أزمة الفقد - بالوهم. فالشاعر يصور لنا كيفيةً توهم شخص ما اتصل أبيه به تليفونياً، رغم وفاته، وربما لم يكن وهماً، هذه هى المناورة الفكرية التى تتضح فى معظم أعمال أبو سعدة وخصوصاً أعماله الأخيرة؛ تصوير الوهم بشكل مذهل، ثم القسم الواضح أو المستتر على أنه حقيقة، ولا يملك القارئ أمام التصوير المذهل وأمام تقنيات لغة أبو سعدة وفكره سوى نفى إمكانية كون هذا وهماً والتسليم بأنه حقيقة أو - على الأقل - لا مانع من تحققه! ومهماَ يكن الأمر فأزمة الفقد من المحاور التى يهتم بتجسيدها الشاعر، وكذلك الآثار المترتبة على الأزمة، فمثلا فى مقطوعة «نظرة» من قصيدة «سيرة ذاتية لملاك»:

« تترك آثاراً غريبة
على روحى
أشبه بوخزات إصبعٍ
فى رملٍ طرىٍّ »

ومن هنا تتحقق معادلة الفقد - التذكر مهما كان الشعور الثانى مزعجا ومؤلما فهو - بلاشك - لذيذ أو لنقل مؤثر. ومن خلال الحبكة اللغوية التى يتمتع بها الشاعر يبرز هذا العنصر فى أوضح صوره وأكثفها وأميلها للخيال الذى يتلاقى مع الواقع فى نقطة الألم.

* المحور الثالث الذى يبرز من خلال الديوان هو «الأسطورة» بمقومات وتقنيات شعرية خاصة جدا يستخدمها الشاعر لاستخراج أبعاد خفية للوجود، أو ربما ليوجد مبررات لا مرئية لأشياء مرئية، ويتميز استخدام أبو سعدة للأسطورة بالحبكة الدرامية والبعد الملامس للواقع من جهة، بالإضافة إلى القدرة التصويرية والإيحائية الكثة التى يمتلكها الشاعر ويوظفها بشكل جيد، خصوصا فى هذا المحور الذى ليس جديدا فى شعره، فقد كان واضحا تماما - هذا البعد - فى دواوينه الأخرى، أما هنا فهو يستخدم هذا المحور للدلالة على الخوف أو الحذر أو القلق الذى يتملك صدور البعض نتيجة أشياء يومية قد تبدو تافهة وصغيرة، لكن هى فى الحقيقة مهمة جدا، وتكتسب أهميتها الخاصة من ارتباطها بالواقع الذى يُمارس دون التفاته لهذه الأشياء.

ففى قصيدة «شفتان خلف الزجاج» تطالعنا مقطوعة بعنوان «عادة يومية» تقول نهايتها:

« يذكرُ تماماً
كأنه الآن
كيف لوّث الجورنال قميصه بالدم
وكيف سقطت منه جثثٌ طرية ... »

فى صورة محبوكة من خلال هذه الأسطر القليلة والمركزة جدا أرى أن الشاعر أراد أن يستخدم عنصر الأسطورة - الذى يحترفه تماماً - فى إضفاء نوع من الشرعية على الممارسات اليومية التى من خلال الأسطورة - هنا - تسبب الرعب والاضطراب المزمن، بل وتتسبب كذلك فى حالة هياج نفسى كفيلة بالتذكر المستمر، كما أرى أن الصورة هى العنصر الوحيد المكون للأسطورة. لتكن صورةً إذن

ولتكن فى مخيلتى أو رأيى أسطورة، ومن مقطوعة أخرى بعنوان «وَجد» من القصيدة نفسها تقول نهايتها:

« فى مكانٍ ما
فاجأهم بضربة جديدة
فمن بعيد
تجمع المارة على امرأةٍ
تصرخ من الوجد . »

فالشاعر من خلال الأسطورة يوظف الوجد ويخلع عليه عباءة «الكائن الرائع» الذى سيستمر يلاحق الجميع مهما ادعى البعضُ موته، فهو كائنٌ غير مزعج تماما - رغم صرخة المرأة - فالصرخة كانت صرخة متعة - ربما زائدة - لدرجة الصراخ، لم تكن إذن صرخة ألم.

وفى مقطوعة أخرى من القصيدة نفسها بعنوان «فى الليل» يقول فى نهايتها:

« هؤلاء المشوهون، الذين يمضون حثيثاً، باتجاه قلبى
أفكر جدياً، وبشكل سرى تماماً، فى دعوتهم، لامتلاك المدينة »

فمن خلال الصورة التى يرسمها الشاعر منذ البدء لهؤلاء المشوهين والمجدورين.. إلخ، نجد أن الصورة أو الأسطورة تتعاطف معهم جدا وتمنحهم حق التمتع بكمية مناسبة من إكسير الحياة العادى الذى تمتع به كثيرون غيرهم، ومع ذلك لم يغيروا شيئا . إذن فتعاطفه معهم هو اقتراح لإعطائهم فرصة للتغيير «لصنع حياة أفضل» أو لإتاحة الفرصة لهم، فهم بلاشك محرومون ومنبوذون. ويوجد فى القصيدة - إذا سلمنا باستخدام عنصر الأسطورة - نوع من الرمزية تتضح من نبرة العطف التى تتجلى خلال التركيب اللغوى فى جملة «الذين يمضون حثيثا، باتجاه قلبى»، وفى مقطوعة أخرى بعنوان «فى اكتمال القمر» تتضح القدرة التصويرية والتخيلية البسيطة والبعيدة فى آنٍ، من خلال الحديث عن القمر فى الاكتمال وكيف استخدم جناحين فى النزول إلى المدينة التى أدهشته وسمع عنها كثيراً، وكيف تعثر فى أسلاك البرق.. وقد لا يكون القمر هو عنصر الأسطورة، قد يكون ملاكا أو أى كائن آخر. لكن تكمن أهمية الصورة أو التركيبة الأسطورية فى التقائها مع الحياة العامة البسيطة فى نهايتها، وهو يعتبر إسقاطا صريحا على الواقع يرتبط بإمكانية وجود مثل تلك الصورة الخيالية ولو بشكل رمزى مبهم.

وتتوزع المحاور الثلاثة بشكل غير منسق أو ملحوظ فى قصائد الديوان، ولا يعنى ذلك أن المحاور الثلاثة استنفدت تقنيات وخواص الكتابة لدى الشاعر فى هذا الديوان، بل هى صور أو محاور بسيطة يمكن استنباطها من خلال المجموعة ككل. ومما يُؤخذ فى الاعتبار أيضا القدرة اللغوية والتمكن من النسق الشعرى الحديث، بالإضافة إلى أهمية الصور والنبرة الهادئة المريحة فى الحيز الرومانسى الفسيح الذى يسيطر على الكثير من قصائد الديوان ويؤكد امتلاك الشاعر لآليات الكتابة والإبداع بشكل عام.

تشكيل

ت

إبراهيم عبدالملاك: المرأة وطن والأرض وشاح

محمد كمال

المرأة من خلال ممرات التاريخ الطويلة لم تكن أبدا نسيا منسيا، ولم تقبل التقهقر خلف الصفوف، بل كانت فى فترات غير قليلة الساعد الفتى لجسد الزمن. والمرأة المصرية بالذات احتلت مكانة بارزة عبر العصور وكانت الجناح الخفاق للحضارة الفرعونية القديمة التى كرمتها ونصبتها ملكة على عرش الكون.

فعلى مستوى الأسطورة رمزت للخير والحق والعدل بـ«معات» وللحنان والأمومة بـ«إيزيس» وللجمال بـ«هاتور» وللكتابة بـ«سيشات». وعلى صعيد الواقع كانت (إياع حتب) والدة أحمس وراء انتصاره على الهكسوس، كما خاضت المرأة معركة الشهداء عام (٢٨٤م) دفاعا عن المسيحية ولم يزل معبدا الدير البحرى وأبو سمبل شاهدين على عظمة حتشبسوت ونفرتاري. أما شجرة الدر فهى ولاشك من أبرز العلامات على دور المرأة فى مصر الإسلامية، ولن يغفل المؤرخون دور المرأة المصرية فى التاريخ المعاصر.

والمرأة كانت ملهما سخيا لكثير من المبدعين سالفا وحاضرا، فقد احتلت جزءا كبيرا فى الأساطير الشعبية القديمة كما استفزت القريحة الإبداعية للعديد من الأدباء والشعراء والفنانين التشكيليين وكانت عندهم تمثل رموزا مختلفة، منها الجمال والخصوبة والجنس والصمود والتصدى. وقد تجلى هذا عند الفنان إبراهيم عبدالملاك أحد أبرز فنانى الحركة التشكيلية المصرية، الذى تلعب المرأة دور

البطولة فى معظم أعماله والتى قدم لها أكثر من ٢٠ قطعة نحتية وعشر لوحات رسم متنوع بين العلم الجاف والمائيات المعالجة بالحبر خلال مايو الماضى بقاعات اتيليه الإسكندرية.

إعادة الروح للفن الإسلامى

ما من شك أن كل المدارس الفنية الراسخة التى ظهرت حتى وقتنا هذا انطلقت من فكر ثابت إما وضعى أو عقائدي، والأخير هو الذى أطلق شرارة الفن الإسلامى الذى استفاد من فنون سبقته مثل الفن البيزنطى والفن الساسانى بالإضافة إلى الفنون المسيحية الشرقية التى اصطفى منها ما يساعده على الإطاحة بالجسد الإنسانى كعائق للوصول إلى أرقى درجات التصوف، وقد ظهر هذا فى نقوشه الخشبية والجصية والعاجية وزخرفاته النسجية، وظل على سلطويته إلى أن ظهرت فنون أوروبا الكلاسيكية.

والفن الإسلامى استلهمه كثير من الفنانين فى أعمالهم بشكل مباشر وغير مباشر، إلا أن الفنان إبراهيم عبدالملاك كان له رأى آخر فخرج علينا بصياغة جديدة وضحت فى رسوماته التى استخدم فيها القلم الجاف، ومائياته المحبرة فى أحجام صغيرة يتأرجح الأداء فيها بين الرسم التحضيرى (الاسكتش) والرسم الصحفى واللوحة الكاملة، وقد استطاع ببراعة المزج بين عدة مفردات بتباديل وتوافيق بين عمل وآخر منها النجمة الثمانية (الإسلامية) والهلال والقباب وبعض الزخارف والنقوش التى سبق ذكرها فى تكوينات محكمة بقدرة على التصميم والأدا. وقد تأثر فى هذا بدراسته للديكور.

ولم يجد صعوبة فى إيجاد معادل موضوعى لهذه الصرامة فى التكوين، ففى بعض الأعمال يدخل الهلال فى زاوية العمل وفى بعضها يشرك حورس أو زهرة اللوتس وفى كل الأعمال تقريبا قاسم مشترك هو الجسد الأنثوى بوجهه القبطى وملابسه الفرعونية وطهره وجاذبيته اللاغرائزية مما يذهب أى حس بجفاف التصميم، بل أطلق حوارا فاعلا بين العضوى والهندسى.. بين التاريخى واللحظى.. بين موسيقى الشكل وعمق المضمون فى استدعاء لمعطيات زمنية مختلفة سيطر عليها بمصريته التى تؤرقه حتى أنه استطاع أن يوظف عناصر كثيرة فى العمل الواحد دون أن يخل بالانسجام أو الاتزان.

وإبراهيم عبدالملاك يتجاوز لغة الشكل إلى ما وراءها دون أن يقع فى شرك الجفاف الفلسفى أو ارتداء ثوب الغموض، فالمرأة فى العمل لها حضور قوى يصبغ كل عناصر الشكل بالصبغة الإنسانية، فها هى آلة العود تختلط بنسيج الجسد وموسيقاه وزهرة اللوتس الفرعونية تنبت من برعم التاريخ لتكون وشيجة بين عبق الماضى وحلم المستقبل منتصرة على قبح الواقع. والهلال يخرج من الممر الضيق للموروث إلى رحابة الإدراك الميتافيزيقى. والفنان فى أعماله يتخلص من عبء الإرث الدينى الثقيل الذى وجه أعمال كثير من المبدعين إلى مناطق حدت كثيرا من رونق إبداعهم. فبرغم أنه فنان مسيحى إلا أنه لم يستبعد موروثه الإسلامى والفرعونى قبل الاثنين.

هل يريد أن يثبت أن «الفن فوق الدين» كما يقول هيجل؟ أم أن المصرية ديانة موازية؟ وقد ورث

الفنان فى رسومه رقة وشفافية وورومانسية الفنان الكبير حسين بيكار تضاف إليها جدية التناول وسهولة التعبير مما جعله متفردا بين أقرانه من الرسامين الصحفيين.

والمرأة فى أعمال إبراهيم عبدالملاك تاريخ وسكن وأرض ووطن، لهذا نلاحظ ابتعاده فى تناولها عن المواضع الشهوانية التى أغرت فنانين كثيرين من قبله لم يجهدوا أنفسهم فى استشفاف قيم أرقى من الجسد.

ولأن الفنان درس فن الديكور فى كلية الفنون الجميلة فهو يحتضن عمله حتى آخر لمسة فيه لا تخلو من مضمون، فقد حرص على أن يكون إطار رسوماته دائريا فى رسالة واضحة إلى أن المرأة هى مركز الكون، وأنها تستحق أن تكون تاجا على رأس هذا الوطن.

نحت معاصر يستلهم روح التاريخ

مر النحت منذ فجر التاريخ بعدة مراحل بداية من العقائدية المصرية مرورا بالزخرفية والكلاسيكية والواقعية والتعبيرية والرمزية وصولا إلى التجريد المطلق كآخر منجزات الفن المعاصر، وقد تبادلت أمم مختلفة مقاعد المقدمة فى تجسيد المنجز النحتى فى منظومات منفصلة تستفيد من بعضها البعض على استحياء من النحت الفرعونى إلى الإغريقى إلى الرومانى إلى الزخارف والنقوش الإسلامية التى استفادت من فنون مختلفة قبلها مثل القبطى والساسانى والنحت الإيرانى بكل مراحله إلى أن جاء العصر الحديث فى النحت بثورته المفاجئة خاصة فى القرن العشرين بثورته الإعلامية والاتصالاتية الكبيرة التى ساعدت على حوار الثقافات مع بعضها البعض، وهو ما يسمى «العالمية» التى من سماتها الحفاظ على الخصوصية القومية لكل ثقافة ثم ظهور ما يسمى «العولمة» التى تحرض على إزاحة ثقافة الآخر وطمس معالمها. وقليل من الفنانين هو الذى تنبه إلى هذا الفخ وكان له دافعا للتمسك بالأرض وإلهامها، والفنان إبراهيم عبدالملاك واحد من هؤلاء الفنانين. يغوص فى الأرض بقدميه برسوخ وثبات رافعا رأسه يستنشق رحيق الزمن مرتديا عباءة الانتماء ليقدم بجانب رسوماته عشرين قطعة نحت منفذة بخامات مختلفة من البوليستر والنحاس والخشب والحجر كلها تقريبا فى الفراغ (Round) باستثناء قطعة واحدة ريليف (Releif) فى الفراغ أيضا.

وتكاد تكون المرأة هى الموضوع الأثر الذى يستحوذ على ذاكرة الفنان الإبداعية فيقدمها نحتا كما يقدمها رسما مع تصفية ازدحام العناصر لما تفرضه تقنيات النحت من بساطة وتكثيف مع الإبقاء على عنصر مهم يتوج به رأس الأنثى وهو الطائر حورس فى تكامل نسيجى بين الشكل والمضمون، فعلى المستوى الشكلى يزاوج الفنان بين الواقع والتجريد والرمز فى مهارة لا تشعر معها بتفتيت أو تقطيع، فوجه المرأة بكل تفاصيله الواقعية الذى يجمع بين الحس الفرعونى والقبطى هو محور ارتكاز الأداء عند الفنان وفى حميمية مفرطة يلازم حورس رأس المرأة، وكأنه جزء من كتلة الرأس ليستغل الفنان انسيابية ذيله المدبب فى خلق توتر فى المساحة الفراغية المحيطة بالرأس مع الحفاظ على قوى الاتزان يمين ويسار التمثال تارة بذيل طائر آخر يحافظ على توازن الرؤية مع توليد نغم ديناميكى فى

الشكل وتارة أخرى بفراغ مغلق أسفل الفك يرد على الفراغ المفتوح، أما على صعيد المضمون فحورس هنا يمثل رمزية مفعمة بالتحريض على التشبث بأرض ووطن ويظهر فى الأعمال وكأنه يحرسها بجناحيه.

وإبراهيم عبدالملاك يتعامل مع الأنثى كمفردة للتعبير برقى بالغ يتجاوز حدود الجسد والغواية، ويؤكد ذلك فى تعامله مع النصف الأسفل من المنحوتة وهو منطقة الثديين خاصة أن هذا العضو بالذات كان محورا لجذب فنانين كثيرين والنحاتين منهم خاصة، لأنه يحمل إيقاعا ذاتيا متغيرا على مستوى الفورم من أنثى لأخرى، وقد شف إبداعيا عن معان مختلفة كثيرة كان من أبرزها الجنس والخصوبة والأمومة.

لكن الفنان بشاعريته ورومانسيته الطاغية وبحسه النقدى العالى تعامل معه بمنطق الإيقاع بين الغائر والبارز ثم بين الغائر والغائر غير مكترث بقدسية هذا الجزء عند الأنثى فى مغامرة محسوبة قادته إلى جمالية جديدة على عين المتلقى أفسحت له طريق الرؤية ليشترك مع الفنان فى استحداث رؤى مغايرة من شأنها إثراء العمل. ولم يأبه الفنان بخطورة المباشرة فى جرأة تحسب له ورثها من الفنان الكبير صلاح عبدالكريم عندما وضع بيضة فى ثدى من الأثداء وكأنه عش وملاذ فاتحا الباب على مصراعيه أمام العين المدربة للحذف والإضافة، وليعلن عن ظهور عنصر جديد ومهم وهو الموسيقى الداخلية للعمل.

والشديان هما جزء مما أغرى كثيرا من النحاتين فى الجسد الأنثوى من قبل مثل منطقة الفرج والفخذين ومنطقة الأرداف بإيقاعها الكتلى العالى الجذاب لعين المشاهد وللذات الطفولية للفنان فى آن واحد، وهذا هو ما لم يركن إليه إبراهيم عبدالملاك وركز شحنته التعبيرية فى المنطقة الأكثر رقيا فى المرأة التى تحتوى على العقل والوجدان، وهو ما يؤكد أكثر من مدلول مهم أولها بحثه الدءوب عن جمال المرأة فى روحها لا فى جسدها. وعن دفء الأرض وليس لهيب الجنس.

وتتجلى عظمة رؤيته للمرأة من خلال تمثال تقف فيه بكامل جسدها فى شموخ وعزة وقدمين كجزع شجرة ضاربة فى عمق الطين، وبالطبع لم يظهر مفاتن جسدها، بل تغنى برداءاتها الثرى بالموسيقى والإيقاع فى خطوط ومنحنيات تدل على مشاعر جياشة تشبه مثيلاتها فى رسومه، ولم يظهر منها إلا الوجه وكأن الأرض تكتسى بالفضيلة. والفنان وصل إلى ذروة الرومانتيكية فى تعامله مع كائنات أنثوية أخرى مثل أنثى الحصان (المهرة) الذى لم يقل فى رقته ورمزيته عن تعامله مع المرأة ذاتها. وقد اكتسى جسد المهرة بالشعر فى خطوط إنسيابية حالمة وكأنه ينحت كما يرسم، وفى حوار بين الذكورة والأنوثة يقدم حصانا يحمل كل معانى الفحولة ويكاد يكون الذكر الوحيد بين أعماله.

وإذا تأملنا النقوش على جسد الحصان لجد الفنان قد تأثر بالزخارف المسيحية الشرقية القديمة التى حافظ عليها الفن الإسلامى فيما بعد، وقد كانت دليلا على تغير ثقافة الرؤية فى مصر فى ذلك الوقت من المحاكاة الهلينية إلى الزخرفة والتصوف، إلا أن الفنان حافظ على الأولى فى هيئة الحصان وعلى الثانية فى صورة النقوش والزخارف التى تكسو جسده ليؤكد الحوار بين الثقافات فى العمل

الواحد مثلما أعاد الروح والجسد إلى الهندسية الإسلامية دون أن يضر بتصوفها وغنائيتها.

كما أعاد لنا ذاكرة الفن الساسانى فى قطعة الريليف الرخامية الملمس الدائرية الشكل، التى أكد فيها علاقة المرأة بالحصان وجموحه، وهى علاقة تاريخية أسطورية. ولم نشعر بنقلة كبيرة فى الحس عندما قدم لنا سمكته الخشبية المركبة بنقوشها وزخارفها الشرقية أيضا لأن المضمون أصبح مركزا للرؤية فلم يسمح لتغير الشكل إلا بموسيقى لا تجرح العين.

صراع القومية مع العولمة

بعد هذا التحليل ومن تأمل بسيط نلاحظ أن الفنان فى حالة توافق ذاتى مع النفس مهما اختلفت الوسائط والأدوات التعبيرية من الرسم إلى النحت، مما يشعرك بصدق وتكامل بين الذات المبدعة والمنتج الإبداعى، وأنه اختزل فترات زمنية ومدارس فنية مختلفة فى زخم إبداعى هائل ربما لأنه ناقد وقرأ الكثير عن تاريخ الفن، مما يجعلنا نضىء له المصباح الأحمر لينسى وهو يؤدى أنه ناقد.

والفنان هنا بفطرته وسهولة تعامله مع مفرداته التى تشبه سهولة تعامل ابن البلد فى الحى الشعبى الذى نشأ فى القاهرة يبرز لنا قبح الصراع بين أنصار القومية وأتباع العولمة، فقد دحض بشكل غير مباشر قانون «لايبنتس» الذى قال إن الشيئين المختلفين فى بعض الخصائص لابد أن يحسبا شيئين لا شىء واحد، مثلما دحضته أيضا علوم الاجتماع السياسى والثقافى والأنثروبولوجيا واللغويات الحديثة التى كشفت عن أن تغير صفات المجتمع لا يؤدى بالضرورة إلى زوال ذاته وأنه فى المجتمعات العريقة يؤدى التغير إلى المزيد من تثبيت نوع بعينه من الصفات تكون معادلة للذات.

والفنان هنا يؤكد بطرحه الإبداعى أن الشخصية المصرية تعاقبت عليها تيارات ثقافية وفكرية مختلفة أثرت فيها وتأثرت بها، إلا أنها احتفظت لنفسها بروح تميزها بين مختلف الأمم رغم تغير فى بعض الصفات الوراثية فى الشكل، كما أكد ذلك الفذ «جمال حمدان» من قبل فى دراسته عن عبقرية المكان فى مصر.

والفنان أيضا يرد بحسم على كل من يريد من دعاة العولمة عزل المبدع عن تاريخه وأرضه ومجتمعه وتحويل كل هذا إلى عسكر فى كتيبه يقودها شرطى أوحد.

إبراهيم عبدالملاك المصرى حتى النخاع يطير بإبداعه على جناحى حورس لتسكين الذاكرة الإبداعية المصرية.



رقم الإيداع : ٩٢/٧٥١٢ الثمن : جنيهان شركة الأمل للطباعة